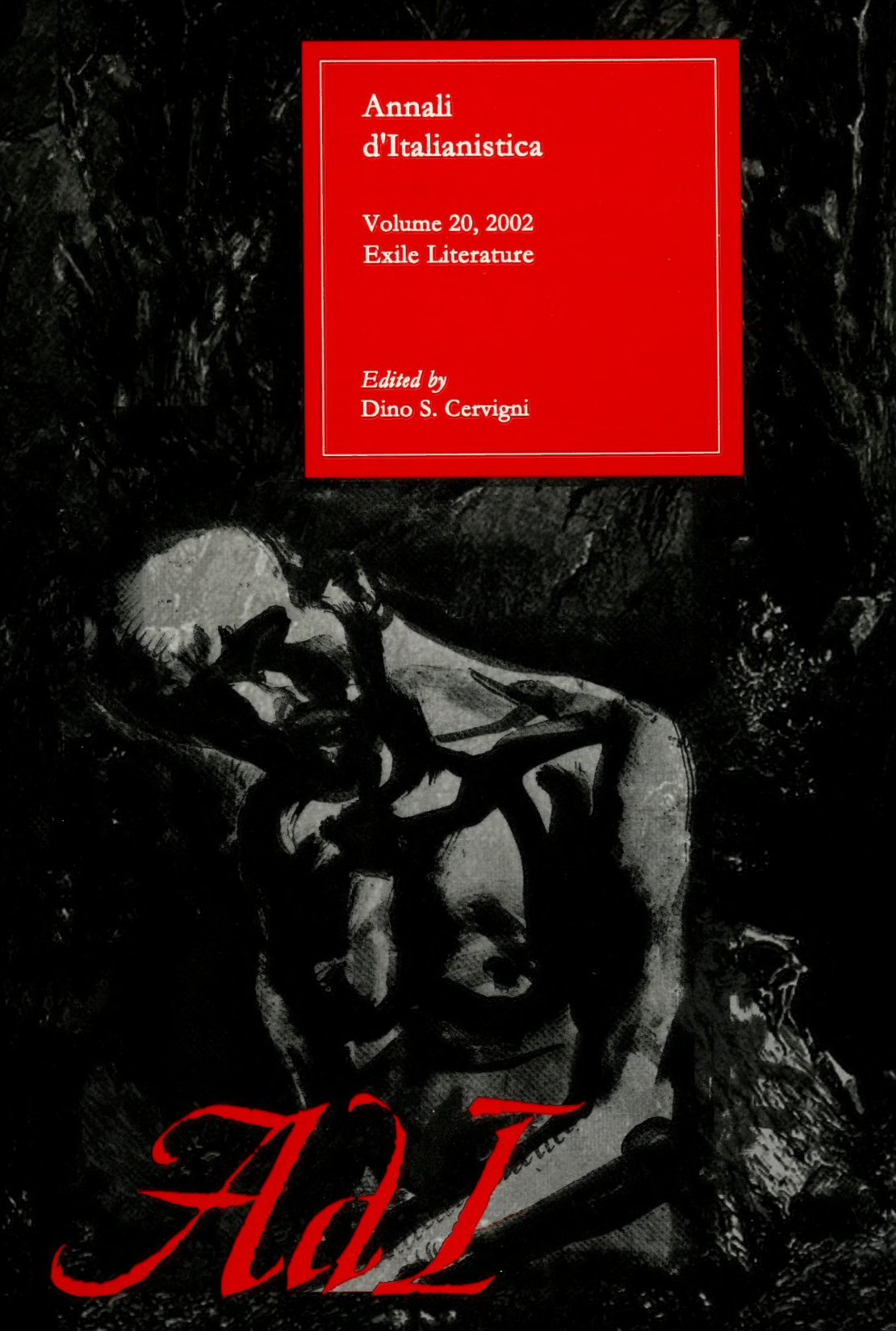
Annali d'Italianistica

Volume 20, 2002
Exile Literature

Edited by
Dino S. Cervigni



AdI

Annali d'Italianistica

The University of North Carolina at Chapel Hill
Chapel Hill, NC 27599-3170
http://www.ibiblio.org/annali e-mail: <annali@metalab.unc.edu>

EDITOR
Dino S. Cervigni, *The University of North Carolina at Chapel Hill*
ASSOCIATE EDITOR
Luigi Monga, *Vanderbilt University*
ADVISORY BOARD
Andrea Battistini, *Università degli Studi di Bologna*
Paolo Cherchi, *University of Chicago*
Louise George Clubb, *University of California, Berkeley*
Vincenzo De Caprio, *Università della Tuscia, Viterbo*
Domenico De Robertis, *Università degli Studi di Firenze*
Giulio Ferroni, *Università della Sapienza, Roma*
Franco Fido, *Harvard University*
Valeria Finucci, *Duke University*
John Gatt-Rutter, *La Trobe University (Melbourne)*
Walter Geerts, *Universiteit Antwerpen*
Willi Hirdt, *Universität Bonn*
Antonio Illiano, *The University of North Carolina at Chapel Hill*
Christopher Kleinhenz, *Univerisity of Wisconsin, Madison*
Edoardo A. Lèbano, *Indiana University*
Albert N. Mancini, *The Ohio State University*
Mario Marti, *Università degli Studi di Lecce*
Olimpia Pelosi, *SUNY-Albany*
Ennio Rao, *The University of North Carolina at Chapel Hill*
Aldo Scaglione, *New York University*
Paolo Valesio, *Yale University*
Rebecca West, *The University of Chicago*
Assistant Editor
Anne Tordi, *The University of North Carolina, Chapel Hill*

© 2002 by Annali d'Italianistica, Inc.

Editorial Policy

Annali d'Italianistica seeks to promote the study of Italian literature in its cultural context, to foster scholarly excellence, and to select topics of interest to a large number of Italianists. Monographic in nature, the journal is receptive to a variety of topics, critical approaches, and theoretical perspectives. Each year's topic is announced well ahead of time, and contributions are welcome. The journal is issued in the fall of each year. Manuscripts should be submitted on diskette and should be accompanied by a stamped, self-addressed envelope. Authors should follow the MLA style for articles in English; articles in Italian should conform to the *AdI* style sheet. Visit the journal's website (www.ibiblio.org/annali) for further information on the contributions' style. For all communications concerning contributions, address the Editor, *Annali d'Italianistica*, The University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, NC 27599-3170, or post <annali@metalab.unc.edu>.

Notes & Reviews

This section occasionally publishes essays and review articles on topics treated in one of the previous volumes of *Annali d'Italianistica*.

Italian Bookshelf

Italian Bookshelf is edited by Dino S. Cervigni and Anne Tordi with the collaboration of Norma Bouchard, Paolo Cherchi, Gustavo Costa, Albert N. Mancini, Massimo Maggiari, and John P. Welle.

The purpose of *Italian Bookshelf* is to identify, review, and bring to the attention of Italianists recent studies on Italian literature and culture. *Italian Bookshelf* will cover the entire history of Italian literature. *AdI* will review books exclusively on the basis of their scholarly worth. To this purpose, junior and senior colleagues will be invited to collaborate without any consideration to academic affiliation and with an open attitude toward critical approaches. Contributions to this section are solicited. Scholars who intend to contribute are encouraged to contact the editors or one of the section's permanent collaborators. Book reviews, to be submitted on diskette, should be sent to the Editor. For inquiries post <annali@metalab.unc.edu>.

The Journal's Website: www.ibiblio.org/annali

The tables of contents of all issues, including the list of all book reviews, are available online. As of volume 16 (1998), each issue's introductory essay and all book reviews are available online with their full texts.

In Memory

Aldo Vallone, one of the most distinguished scholars of Italian literature of the twentieth century, died on June 23, 2002, in Galatina, in the province of Lecce, where he was born on November 1, 1916. He studied at the universities of Florence and Turin, graduating in 1940. He first taught at the *liceo* of Asti, Galatina, and Rome, later becoming *Provveditore agli Studi* and *Ispettore Centrale* at the *Ministero della Pubblica Istruzione.* After teaching at the universities of Lecce and Bari, beginning in the academic year 1972-73 he taught at the University of Naples until his retirement.

An extremely well-mannered, courteous, and considerate person, Aldo Vallone devoted his entire life to the study of Italy's literary culture. The bibliography of his published works is endless and will bear witness, for many generations to come, to his love for his native land, the Salento, and virtually all genres and all centuries in Italy's culture, beginning with his *Prime noterelle dantesche* (1947) and continuing indefatigably until the last days of his life. Interpreting respectfully Aldo Vallone's mind, I believe that he would like to be remembered especially for his *Storia della letteratura meridionale* (Napoli: CUEN, 1996, pp. 816) and his works on Italy's greatest poet, primarily his *Dante* (1971; re-edited in 1981) and his *Storia della critica dantesca dal XIV and XX secolo* (1981, 2 vols.), all three volumes belonging to Vallardi's prestigious *Storia letteraria d'Italia.*

Among the many tributes Aldo Vallone received during his life, I would like to remember the following: *Medaglia d'oro per i Benemeriti della Scuola Cultura e Arte* (1971); and *Medaglia d'oro* conferred upon him by the city of Florence and the *Società Dantesca Italiana* (1990).

His love for his Salento led him back, time and again, to his native Galatina, where I had the privilege of meeting him and conversing with him on many occasions in his "Casa di Dante," his extremely rich personal library, to which he devoted so much love and care throughout his life: a true *cenacolo* where friends, disciples, and scholars used to convene to converse with, and honor Aldo Vallone. Next to the memory of this unique gentleman scholar and his prestigious works, Galatina's "Casa di Dante" will be affectionately remembered by all, and will remain the proper testimonial to Aldo Vallone's lifelong devotion to his great true teacher and mentor: Dante Alighieri.

Dino S. Cervigni

The University of North Carolina at Chapel Hill

In Memory

Peter Armour, Professor of Italian at Royal Holloway University of London, died of cancer last June at the age of 61. One of the leading Dante scholars of his generation, his research interests also embraced the work of Michelangelo and Galileo. On Dante, Peter Armour's publications, though most closely associated with the *Divine Comedy*, and especially the *Purgatorio*, ranged over all of Dante's works and addressed not only literary topics, but also contemporary culture, medieval thought, the history of ideas and even the Tartars.

Peter Armour gained his first degree at the Gregorian University in Rome, where he completed the Licentiate in Philosophy before returning to England to take his BA Honours in Italian at the University of Manchester. The training in philosophy and theology that Peter received in Rome constituted the invaluable foundation of his scholarly work. His effortless recall of details of biblical exegesis and Christian doctrine allowed him repeatedly to challenge existing interpretations, whether of Dante's Matelda or Michelangelo's Moses, and to propose new and convincing analyses.

After posts in the universities of Sheffield and Leicester, Peter Armour moved in 1979 to London, becoming Professor of Italian in 1989. At Royal Holloway Peter built up the Department to become one of the largest and most prestigious in the UK. His international reputation took him to many parts of the world as guest lecturer and conference participant. In North America he was twice visiting professor at the University of Virginia, and a frequent speaker at Dante and Renaissance Society conferences. He was active wherever Dante scholars gathered, contributing in recent years to the symposia on "Dante and the Natural Sciences" (Ravenna 1993), appropriately given his interests in Galileo, and on "Monsters" (Todi 1996), a topic related to his monograph on Dante's Griffin (Oxford University Press, 1989).

In 1999 Peter took early retirement in order to concentrate on his research. At the time of his death he was preparing for publication his Oxford Toynbee lectures and was elaborating his ideas on the popular reception and performance of the *Divine Comedy*. His last public lecture, in Dublin last April, was on Dante and friendship. It was an appropriate farewell. Peter Armour's many friends around the world will mourn the loss of a great scholar, stimulating critic and dear friend.

Jane E.Everson
Professor of Italian Literature
Royal Holloway University of London

In Memory

Robert S. Dombroski, Professor of Italian literature, died on May 10, 2002, at the American Hospital in Paris after a two-month battle with infectious endocarditis. He is survived by his wife, Lucy McNeece, Associate Professor of French and Chair of the Comparative Literary and Cultural Studies Program at the University of Connecticut, Storrs; his sons, Ian and Stanley Dombroski; and his grandchildren, Samuel, Lucas and Robert.

Robert Dombroski grew up in Providence, where he was born in 1939. In 1962 he was awarded a B.A. in Italian at Providence College. After two years of study in Florence on a Fullbright, he pursued graduate studies in both Italian and Comparative Literature at the University of California at Berkeley, where he received an M.A. in 1966, and at Harvard University, where he obtained a Ph.D. in 1969.

Robert Dombroski began his teaching career at the University of Chicago and in 1971 he joined Glauco Cambon and Giovanni Sinicropi at the University of Connecticut, Storrs. He taught Italian and Comparative Literature and founded and directed the university's Study Abroad Program in Florence. In 1994 he was appointed Distinguished Professor of Italian at the College of Staten Island and Director of Italian Studies at the Graduate School of the City University of New York.

Robert Dombroski authored and edited a number of important critical works, including *Critical Perspectives on Decameron* (1977), *La totalità dell'artificio: ideologia e forma nel romanzo di Pirandello* (1978), *Apologia del vero: letture e interpretazioni dei "Promessi sposi"* (1984), *L'esistenza ubbidiente: letterati italiani sotto il fascismo* (1984), *Antonio Gramsci* (1989), *Properties of Writing: Ideological Discourse in Modern Italian Fiction* (1994), and *Italy: Fiction, Theatre, Poetry, Film since 1950* (2000). Yet, it is perhaps in his groundbreaking studies on C. E. Gadda that Robert Dombroski's accomplishments in the field of modern Italian literature are most apparent. To the work of Gadda, who remained a constant in Robert Dombroski's life, he dedicated numerous essays, two monographs – *Introduzione allo studio di C.E. Gadda* (1974) and *Creative Entanglements: Gadda and the Baroque* (1999) –, and a co-edited volume, *Carlo Emilio Gadda: Contemporary Perspectives* (1997). In 1998 he co-edited volume 16 of *Annali d'italianistica* devoted to Italian Cultural Studies.

The exceptional quality of Robert Dombroski's scholarship was recognized internationally. He was the recipient of numerous prestigious awards, including the Modern Language Association Howard R. Marraro and the Aldo and Jean Scaglione Prizes. Earlier this year he was named honorary President of the American Association of Italian Studies.

Robert Dombroski's life is distinguished not only by its academic excellence but also by his gift for teaching, his dedication to his students and colleagues, and his loyalty and generosity towards his friends. He has left a lasting impression on many lives and his memory will be cherished by all of us who have known and loved him.

Norma Bouchard, *The University of Connecticut, Storrs*

ANNALI D'ITALIANISTICA
Volume 20, 2002
Exile Literature

11 **Dino S. Cervigni,** *Exile Literature: Betwixt and Between Body and Spirit*

15 **Abstracts**

FROM THE MIDDLE AGES TO THE POST-TRIDENTINE ERA

21 **Giuseppe De Marco,** *L'esperienza di Dante* exul immeritus *quale autobiografia universale*

55 **Robert Wilson,** *Exile and Relegation in Dante and Ovid*

73 **Guy P. Raffa,** *Dante's Poetics of Exile*

89 **Catherine Keen,** *Cino da Pistoia and the Otherness of Exile*

113 **Fabian Alfie,** *Cast Out: The Topos of Exile in Cecco Angiolieri, Pietro de' Faitinelli, and Pieraccio Tedaldi*

127 **Thomas Peterson,** *Out of Babylon:The* Figura *of Exile in Tasso and Petrarch*

149 **Armando Maggi,** *The Soul's Exile: Devotional Literature and Renaissance Culture in Guido Casoni's* Ragionamenti interni

TOWARD A NEW NOTION OF EXILE

173 **Luigi Monga,** *"Doom'd to Wander": Exile, Memoirs, and Early Modern Travel Narrative*

187 **Nicola Bietolini,** *I "concatenati dolori". Esilio, scrittura e censura nell'autobiografia letteraria e ne "L'esule" di Pietro Giannone*

201 **Robert A. Rushing,** *Traveling by Metonymy: Foscolo's "A Zacinto"*

217 **Cosetta Gaudenzi,** *Exile, Translation, and Return: Ugo Foscolo in England*

235 **Aida Audeh,** *Images of Dante's Exile in 19th-Century France*

THE 20TH CENTURY: EXILE LITERATURE BETWIXT & BETWEEN BODY & SOUL

259 **Assumpta Camps,** *Viaggio e esilio in Dino Campana: per un'ermeneutica della sua opera*

275 **Annunziata O. Campa,** *Utopia e disincanto: l'esilio degli intellettuali spagnoli nella diaspora della Guerra Civile*

285 **Giuseppe Tosi,** *Dall'attesa alla storia-esilio. La memoria e l'identità in* Se non ora, quando? *di Primo Levi*

307 **Lucienne Kroha,** *Exile in Giorgio Bassani's Work*

325 **Cinzia Sartini Blum,** *Toni Maraini's* vivere vagabondo*: Exile as the Last Utopia*

343 Laura Rorato, L'arte di perdere peso *di Mario Fortunato, ovvero il paradigma dell'esilio in età contemporanea*
355 Sabina Gola, *Grammatica o "Nuova grammatical" dell'esilio*
369 Jennifer Burns, *Exile within Italy: Interactions between Past and Present "Homes" in Texts in Italian by Migrant Writers*
385 Simona Wright, *Esperienza dell'esilio nella poesia di Gëzim Hajdari*
403 Giancarlo Lombardi, *Parigi o cara: Terrorism, Exile, and Escape in Contemporary Cinema and Fiction*

CONCLUSION: DANTE'S WORTHY EXAMPLE & HIS WORK FOR PEACE
425 Anthony Cassell, *The Exiled Dante's Hope for Reconciliation: Monarchia* 3:16.16-18

NOTES & REVIEWS
451 Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, voll. 5 ("I documenti", voll. I-II, pp. IX-LX, 431; 435-991; "Introduzione", voll. III-IV, pp. 9-722, 723-1237; V, "Testi", pp. 9-595), Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2002. (Paolo Cherchi)
452 Dante and His Translators: Dante Alighieri, *Inferno,* translated by Robert Hollander and Jean Hollander; introduction and notes by Robert Hollander, New York: Doubleday, 2000, pp. 634. (Dino S. Cervigni)

459 ITALIAN BOOKSHELF
Edited by Dino S. Cervigni and Anne Tordi with the collaboration of Norma Bouchard, Paolo Cherchi, Gustavo Costa, Albert N. Mancini, Massimo Maggiari, & John P. Welle.
Augusto Fraschetti (a c. di). *Roman Women.* Trans. Linda Lappin. Chicago: U of Chicago P, 2001. (Carlotta Bendi 459) * Gigetta Dalli Regoli. *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*. Firenze: Olschki, 2000. (Bruno Ferraro 461) * L. Scorrano, *Il Dante "fascista". Saggi, letture, note dantesche*, Ravenna, Longo, 2001. (Nicola Bietolini 463) * R. W. B. Lewis. *Dante*. New York: Penguin Putnam, 2001. (Gregory Francesco Blanch 466) * Ignazio Baldelli. *Dante e Francesca*. Firenze: Olschki, 1999. (Diana Glenn 469) * Guy P. Raffa. *Divine Dialectic. Dante's Incarnational Poetry*. Toronto: U of Toronto P, 2000. (Diego Fasolini 472) * *Letture Classensi* 29. *Costruzione narrativa e coscienza profetistica nella "Divina Commedia"*, a c. di N. Mineo, Longo, Ravenna 2000. (Rodney J. Lokaj 474) * Zygmunt G. Bara ski, *"Chiosar con altro testo": leggere Dante nel Trecento*, Cadmo, Fiesole 2001. (Rodney J. Lokaj 476) * Marco Berisso. *La raccolta dei poeti perugini del Vat. Barberiniano Lat. 4036. Storia della tradizione e cultura poetica di una scuola trecentesca*. Firenze: Olschki, 2000. (Fabian Alfie 479) * *Romeo and Juliet Before Shakespeare. Four Early Stories of Star-Crossed Love*. Trans. Nicole Prunster. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2000. (Erika Milburn 481) * Lucrezia Tornabuoni de' Medici. *Sacred Narratives*. Ed. and trans. Jane Tylus. Chicago: U of Chicago P, 2001. (Bruno Ferraro 483) * Ronnie Ferguson. *The Theatre of Angelo Beolco (Ruzante). Text, Context, and Performance.* Ravenna: Longo, 2000. (Linda L. Carroll

485) * Mariantonietta Acocella. L'asino d'oro *nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*. Ravenna: Longo, 2001. (Bruno Ferraro 488) * Ronnie H. Terpening. *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*. Toronto: U of Toronto P, 1997. (Suzanne Magnanini 490) * Micaela Rinaldi. *Torquato Tasso e Francesco Patrizi: tra polemiche letterarie e incontri intellettuali*. Ravenna: Longo Editore, 2001. (Matthew Treherne 493) * Zsuzsanna Rozsnyói. *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*. Ravenna: Longo, 2000. (Maria Predelli 495) * Quinto Marini, Frati barocchi. Studi su A. G. Brignole Sale, G. A. de Marini, A. Aprosio, F. F. Frugoni, P. Segneri, Modena: Mucchi Editore, 2000. (Stefano Termanini 497) * Jack D'Amico. *Shakespeare and Italy: The City and the Stage*. Gainesville: UP of Florida, 2001. (Nicole Prunster 500) * Rinaldina Russell, ed. *Sister Maria Celeste's Letters to Her Father, Galileo*. San Jose: Writers Club, 2000. (Silvia Ruffo Fiore 503) * Corrado Viola, ed. *Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori*. Vol. 28, *Carteggi con Mansi ... Marmi*. Firenze: Olschki, 1999. (Gustavo Costa 506) * *Viaggiatori inglesi tra sette e ottocento. Saggi di Daniele Niedda, Margaret Rose, Mirella Billi, Maurizio Ascari*. A c. di Vincenzo De Caprio. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1999. *The Journey Home. Eleven Italian-American Narratives and an Utterance of Joy*. Transcribed and written by Ross Talarico. West Lafayette, IN: Bordighera, 2002. (Thomas F. Heck 508) * Albert Ascoli and Krystyna von Henneberg, eds. *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity Around the Risorgimento*. Oxford: Berg, 2001. (Norma Bouchard 511) * Nicoletta Pireddu. *Antropologia alla corte della bellezza. Decadenza ed economia simbolica nell'Europa* fin de siècle. Edizioni Fiorini: Verona, 2002. (Rebecca West 514) * Arnaldo Di Benedetto. *Dal tramonto dei lumi al romanticismo*. Modena: Mucchi, 2000. (Stefania Buccini 515) * Barbara Milizia, *Le guide dei viaggiatori romantici*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma, 2001. (Paolo Rambelli 516) * Ann Lawson Lucas. *La ricerca dell'ignoto*. Firenze: Olschki, 2000. (Luciano Parisi 518) * Philip D. Rasico. *Cafè i Quilombo: els diaris de viatge de Joaquim Miret i Sans (1900-1918)*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2001. (Luigi Monga 521) * Angela Ida Villa. *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Corazzini: poeti dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907)*. Milano: LED, 1999. (Daniela La Penna 522) * Francesca Caputo, *Sintassi e dialogo nella narrativa di Carlo Dossi*, Firenze: Accademia della Crusca, 2000. (Gigliola Sulis 525) * Enrico Cesaretti. *Castelli di carta. Retorica della dimora tra Scapigliatura e Surrealismo*. Ravenna: Longo, 2001. (Cinzia Di Giulio 528) * *Rimanelliana. Studi su Giose Rimanelli / Studies on Giose Rimanelli*, a c. di Sebastiano Martelli, Stony Brook, Forum Italicum, 2000. (Assumpta Camps 530) * *Reflexivity. Critical Themes in the Italian Cultural Tradition. Essays by Members of the Department of Italian at the University College London*, a c. di Prue Shaw and John London, Ravenna, Longo, 2000. (Assumpta Camps 533) * Luciano Parisi. *Borgese*. Torino: Tirrenia Stampatori, 2000. (Chiara Fabbian 534) * Loredana Polezzi. *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translations*. Burlington, VT: Ashgate, 2001. (Timothy Campbell 537) * Ruth Ben-Ghiat. *La cultura fascista*. Bologna: Il Mulino, 2000. (Anna Maria Torriglia 539) * Beppe Fenoglio, *Romanzi e racconti*, nuova edizione accresciuta a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 2001. Pp. LXVI - 1800. (Giorgio Nisini 541) * *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, a c. di Marinella Cantelmo, Firenze: Olschki, 2000. (Stefano Termanini 543) * Ernesto G. Caserta, *Saggi critici su Croce*, Napoli, Loffredo, 2001. Ernesto G. Caserta, *Trent'anni di critica italiana*, Firenze,

Cesati, 2001. (Emanuele Cutinelli-Rendina 546) * Umberto Eco. *Experiences in Translation*. Toronto: U of Toronto P, 2001. (Paolo Bartoloni 547) * Maria Nicolai Paynter. *Ignazio Silone. Beyond the Tragic Vision*. Toronto: Toronto UP, 2000. (Deborah Holmes 550) * Ugo Spirito. *Memoirs of the Twentieth Century*. Trans. Anthony Costantini. Atlanta: Rodopi, 2000. (Cinzia Donatelli Noble 553) * Paolo Giordano and Anthony Julian Tamburri, eds. *Pluralism and Critical Practice. Essays in Honor of Albert N. Mancini*. West Lafayette, Ind.: Bordighera Press, 1999. (Augustus Pallotta 555); Giuseppe Bonaviri, *Giufà e Gesù. Fiaba teatrale in due parti e un epilogo*, a c. di Sarah Zappulla Muscarà, Catania, La Cantinella, 2001. Carmine di Biase, *Bonaviri e l'oltre. L'opera intera*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001. (Roberto Bertoni 558) * Mary Ann Frese Witt. *The Search for Modern Tragedy. Aesthetic Fascism in Italy and France*. Ithaca: Cornell UP, 2001. (Nicoletta Pireddu 560) * Bart Van den Bosche. *"Nulla è veramente accaduto". Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Leuven UP, Firenze, Franco Cesati Editore, 2001. (Assumpta Camps 563) * Joseph Tusiani. *Ethnicity. Selected Poems*. Lafayette, IN: Bordighera Press, 2000. (Norma Bouchard 565) * Carlo Lucarelli. *Almost Blue*. Trans. Oonagh Stransky. San Francisco: City Lights Books, 2001. (Dawn Green 567) * Raffaello Baldini. *Carta canta (Page Proof)*. Ed. Daniele Benati. Trans. Adria Bernardi. Boca Raton FL: Bordighera, 2001. (Paolo Rambelli 569) * Zigmunt G. Bara ski and Rebecca West, eds. *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2001. (Gaetana Marrone 572) * Giancarlo Lombardi. *Rooms with a View: Feminist Diary Fiction, 1952-1999*. Farleigh Dickinson UP, 2002. (Lori J. Ultsch 574) * Helen Barolini. *More Italian Hours*. Boca Raton, FL: Bordighera, 2001. (Paola Blelloch 577) * Jonathan Usher, and Domenico Fiormonte, eds. *New Media and the Humanities: Research and Applications. Proceedings of the First Seminar "Computers, Literature and Philology," Edinburgh, 7-9 September 1998*. Oxford: Humanities Computing Unit, University of Oxford, 2001. (Christian Dupont 581) * Mauro Novelli. *I "saggi lirici" di Delio Tessa*. Milano: Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi, 2001. (Andrea Malaguti 584) * Valeria Finucci, and Kevin Brownlee, eds. *Generation and Degeneration: Tropes of Reproduction in Literature and History*. Durham: Duke UP, 2001. (Cristina Mazzoni 587) * Franco Nasi, a c. di. *Intorno alla via Emilia: per una geografia culturale dell'Italia contemporanea. Atti del convegno La Via Emilia. Cultural Journeys through Contemporary Italy*. Italian Cultural Institute, Chicago, University of Chicago, 11-13 maggio 2000. Boca Raton, FL: Bordighera Press, 2001. (Stefania Lucamante 588) * Marco Bertozzi. *L'immaginario urbano nel cinema delle origini: la veduta Lumière*. Bologna: CLUEB, 2001. (John P. Welle 590) * Sheryl Lynn Postman, and J. Jelí Hernández, eds. *Cinema and Multiculturalism. Selected Proceedings*. New York: Legas, 2001. (Cinzia Di Giulio 593) * Carlo Celli. *The Divine Comic: The Cinema of Roberto Benigni*. The Scarecrow Press, Inc. 2001. (William Van Watson 595) * William Hope. *The Films of Giuseppe Tornatore*. Leics, UK: Troubador, 2001. (Cinzia Di Giulio 598) * Giorgio Agamben. *The Man without Content*. Trans. Georgia Albert. Stanford: Stanford UP, 1999. Giorgio Agamben. *The End of the Poem. Studies in Poetics*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford UP, 1999. (Alessandro Montani 599) * *Italian Grotesque Theater*. Trans. and Introd. Michael Vena. Madison, NJ: Farleigh Dickinson UP, 2001. (Daniela Cavallaro 603) * Daniela Bisello Antonucci. *Nino Palumbo e l'evoluzione narrativa*. Metauro: Fossombrone, 2001. (Simona Wright 604) * Umberto Mariani. *La creazione del vero. Il maggior teatro di Pirandello*. Fiesole:

Cadmo, 2001. (Simona Wright 606) * Anna Banti. "*La Signorina*" *e altri racconti.* Ed. Carol Lazzaro-Weis. New York: The Modern Language Association, 2001. Anna Banti. "*The Signorina*" *and Other Stories.* Ed. Carol Lazzaro-Weis. Trans. Martha King and Carol Lazzaro-Weis. New York: The Modern Language Association, 2001. (Angela M. Jeannet 609) * *La materia dell'anima*, a c. di Letizia Comba, Torino: Rosenberg & Sellier, 2001. (Anna Maria Torriglia 610) * Sante Matteo e Stefano Bellucci (a c. di), *Africa Italia. Due continenti si avvicinano*, Faraeditore, Santarcangelo di Romagna, 1999. (John Foot 612) * Renzo Ricchi, *Selected poems*, traduzione di Catherine O'Brien, introduzione di Mario Luzi, Gradiva Publications, 2000. (Paola Bortolotti 614) * Jennifer Lagier. *Second-Class Citizen.* Lafayette, IN: Bordighera, 2000. (Dawn Green 616) * Cinzia Sartini Blum, and Lara Trubowitz. *Contemporary Italian Women Poets. A Bilingual Anthology.* New York: Italica Press, 2001. (Stefania Benini 617) * Willi Jung, ed. *Mitteilungen des Studiengangs Deutsch-Italienische Studien/Studi Italo-Tedeschi* 5. Bonn: Universität Bonn, 2001. (Daria Valentini 620)

623 Brief Notices. Edited by Anne Tordi.

Portales 1 (August 2001). Pp. 145.

Lucio Romano. *Lettere di Gioacchino Toma a Eduardo Dalbono. Poemetto.* Lecce: Università Popolare Galatina, 1997. Pp. 89.

Lucio Romano. *Una vita in versi. Percorsi e note critiche.* Galatina: Edizioni Il Campanile, 2001. Pp. 223.

Frank J. Pettinelli. *A Faraway Sun.* First Books Library, 2002. Pp. 195.

J. K. "Kirk Bonner." *Introduction to Sicilian Grammar.* Ed. Gaetano Cipolla. Brooklyn, NY: Legas, 2001. Pp. 225.

Chroniques italiennes. Mélanges offerts à Pierre Laroche. Université de la Sorbonne Nouvelle 69/70 (2-3/2002). Pp. 222.

Alessandro Carrera. *L'amore del secolo. Un paesaggio verbale. / Love of the Century. A Wordscape.* Fuoricollana 5. Castel Maggiore: Book editore, 2000. Pp. 127.

Luisa Rossina Villani. *Running Away from Russia.* Ital. trans. Luigi Fontanella. Boca Raton (FL): Bordighera, 2001. Pp. 67.

Nuove lettere. Rivista internazionale di poesia e letteratura 10.11 (1999). Pp. 199.

Albino Pierro. *Selected Poems.* Trans. Luigi Bonaffini. Toronto: Guernica, 2002. Pp. 174.

Angela M. Jeannet. *In forma di corona.* Firenze: L'Autore Libri, 2001. Pp. 98.

Assunta Finiguerra. *Rësciddë (Scricciolo).* Supplemento della rivista di poesie *Pagine.* Radici: Collana di poesia in dialetto. Preface by Achille Serao. Roma: Zone Editrice, 2001. Pp. 79.

Maura Del Serra. *Infinite Present. Selected Poems of Maura Del Serra.* Trans. Emanuel Di Pasquale and Michael Palma. Crossings 12. Boca Raton, FL: Bordighera, 2002. Pp. 129.

Kevin M. Cahill. *Un ponte verso la pace.* Roma: Editoriale Pantheon, 2001. Pp. 126.

A Sicilian Shakespeare. A Bilingual Edition of All His Sonnets. Trans. into Sicilian Renzo Porcelli. Preface Gaetano Cipolla. Brooklyn: Legas, 2001. Pp. 99.

AdI 2004: Petrarch and the European Lyric Tradition

Francis Petrarch was born from a Florentine exile in Arezzo on July 20, 1304; he died in Arquà, near Padua, during the night of July 18-19, 1374. Heralded as the first Renaissance man and one of the greatest Humanists of all times, Petrarch exercised by far his greatest influence by means of his *Canzoniere*: a collection of 366 poems, on which he worked through most of his adult life until his death, celebrating the Petrarch-persona's alternating relationships with an idealized woman, Laura.

Petrarch's *Canzoniere* incorporates many of the previous songbooks' technical and poetic characteristics, from the exploitation of virtually all available metrical forms to the construction of his collection following the bipartite structure of Dante's *Vita nuova*: namely, the celebration of the beloved, first, when she is alive, and, second, when she is dead and in heaven. The aspect in which Petrarch surpassed all previous lyric traditions and which fascinated all poets for many centuries was the poetic I's unremittingly introspective analysis of all facets of the human psyche in its never-ending attempts at bridging the gap between the self and the other, personified by the beloved. The conclusion of the *Canzoniere,* however, seems to overturn that seemingly impossible human endeavor of connecting with the other. The Petrarch-persona, in fact, turns himself wholly to the Christian Godhead through the intercession of the Blessed Virgin, thereby placing a religious and sacred seal on a poetic creation characterized more by a personal, individualistic, and earthly pursuit than by a supernatural quest.

Petrarch's *Canzoniere* influenced, modified, and shaped all lyric poetry for the next three centuries, until the middle of the 17th century, and constituted a constant point of reference for many poets throughout the 19th and 20th centuries as well. The unparalleled literary phenomenon that swept through most of Western Europe became know as Petrarchism and constituted one of the most revolutionary and innovative trends in modern poetry.

Insofar as poetry in all its manifestations, according to Mikhail Bakhtin, has shaped and still shapes humans' way of thinking and relating to each other more than philosophy, one can appreciate the importance of Petrarch in Europe's literary and cultural history. The seventh centenary of Petrarch's birth, therefore, is an appropriate moment for reflecting on his influence especially in Italy, France, Spain, Portugal, and Great Britain. With the support of the College of Arts and Sciences and the Department of Romance Languages and Literatures of the University of North Carolina at Chapel Hill, *Annali d'Italianistica* intends to celebrate the seventh centenary of Petrach's birth in two ways: first, by organizing a convention on "Petrarch and the European Lyric Tradition" in the Spring of 2004 on the campus of the University of North Carolina at Chapel Hill; second, by publishing selected papers presented at the Convention in the 2004 issue of *AdI,* scheduled to appear in the Fall of the same year.

Dino S. Cervigni

Exile Literature: Betwixt and Between Body and Spirit

"Exilium ibi esse puta, ubi virtuti non sit locus"
(Cicero, *Pro Milone* 101)
"Nulla terra exilium est, sed altera patria est"
(Seneca, *De remediis fortunae* 8.1)

On January 27, 1302, Dante Alighieri was expelled from the city of Florence in which he was born and which he was destined to make famous more than any other Florentine. Shortly afterward, on March 10, 1302, he was also condemned to death by the new government of his native city. The year 2002, therefore, marks the seventh centenary of what Italy's most famous exile viewed as "pena d'essilio e di povertate" (*Convivio* 1:3.3). We do not know what Dante's literary career would have been without the forced exile he experienced until the end of his life; we know, however, that his exilic condition, which he always judged totally unjust and undeserved and which he suffered in the noblest manner, deeply affected all the works he wrote afterward. At the same time, that life of forced wanderings made him also realize most deeply the Christian believer's condition of exile on earth and pilgrimage toward the heavenly Jerusalem.

Most obviously, the experience of exile is unique neither to Dante alone nor to Italians as a people. And yet, the Italian peninsula's political fragmentation until the second half of the 19th century, the dictatorship that the newly formed country experienced for most of the 20th century's second quarter, and finally Italy's participation in the Second World War, caused many Italians (just as countless other people all over the world) to experience exile because of political, religious, and economic reasons. Removed to a new land, the exiled person is time and again viewed as, or even turns into, a stranger, a foreigner, an alien.[1]

Physical removal or absence from one's country, however, invariably creates a peculiar inner condition in all exiles, who may live this imposed physical removal or absence in as many different ways as the different circumstances of their physical removal, the conditions of their host country, and the personal and subjective reactions to their new ways of life may be. Being an exile, therefore, always entails a deeply felt inner condition; in fact, it is precisely this deeply and continuously felt awareness of the original, forced or

[1] Stranger: < Lat. *extraneus* 'outward,' < *extra* 'outside'; foreigner: < late Lat. *foranus* 'outsider,' < *foras* 'outside'; alien: < Lat. *alienus*, < *alius* 'other.' The word "exile" (It. *esule*) has an uncertain etymology: Lat. *exsul* < *ex* and *solum* 'soil, land': chased away from one's land. For further comments on these and related terms, including the notion of otherness, see Monga 33-37.

self-imposed moving away from one's country that invariably constitutes the exiled person's *raison d'être*.

Being in exile according to the strict sense of the word, therefore, affects not only the body but necessarily also the spirit of all those who undergo it. In fact, the exile of the spirit may affect also many of those who, still living in their own country, suffer because of countless forms of spiritual, mental, or emotional alienation and estrangement. In brief, the exilic experience lies betwixt and between body and spirit, space and symbol; and as such, every one may experience it, as all of this volume's essays attest.

Consequently, precisely because the exilic experience affects the human spirit, it also becomes, time and again, a fertile ground for countless written documents belonging to virtually all literary genres, as this volume documents: autobiography (**De Marco**; **Bietolini**); poetry in all its forms (**Wilson**; **Raffa**; **Keen**; **Alfie**; **Peterson**; **Rushing**; **Camps**; **Burns**; **Wright**); religious writings (**Maggi**); travel literature (**Monga**); translation and literary studies (**Gaudenzi**); fine arts (**Audeh**); autobiographical and philosophical writings (**Campa**); novel (**Tosi**; **Kroha**; **Santini Blum**; **Rorato**; **Gola**); film (**Lombardi**). Whether the exile is physical or existential, spiritual or intellectual, what concerns the scholar in this context is the written document left behind by either the person who lives this exilic condition or by someone else who has witnessed that person's life. Thus, the title of this twentieth issue of *Annali d'italianistica,* "Exile Literature," may appropriately be used to encompass all such written documents that deal with exile in all its manifestations, diachronically spanning all centuries of Italy's literary culture, and painfully documenting the individual exile's experience, which is as diverse as the people subjected to it. In fact, the volume's twenty-three essays devoted to exile literature evince a fundamental truth: humankind seems to bear within itself the exilic seed, which may grow into the tree of physical exile, or the tree of religious, spiritual, intellectual, and existential exile, or finally a grafted tree bearing the fruits of both previous ones, betwixt and between body and soul, space and symbol. As if it were a gene in each of us, exile seems to allow no one to escape it. What counts first and foremost, therefore, is the way each individual lives exile. Situated virtually at the beginning of Italy's literary culture, Dante Alighieri's exilic experience has always been, and still is, a model worthy of our attention and imitation.

Insofar as exile constitutes a painful human experience, religiously and/or anthropologically harkening back to Adam's and Eve's expulsion from Eden, another kind of exile, hardly ever documented and described, should be borne in mind. All the written documents broadly defined as exile literature, in fact, allude to, but do not describe, the exilic experience of the Other; namely, *the exilic experience of the countless people who have lived and suffered it in silence*. The largest majority of people, in fact, suffered exile, betwixt body and spirit, without ever being able to write about it. This volume intends to commemorate this silent exile as well.

It should not go unnoticed, in fact, that the exilic condition that typically concerns the scholar is that of an adult male of considerable education, wealth, or political influence. Next to him, but more often left behind, are all those — and they are the majority — who remained silent: patient wives, innocent children, bereaved relatives and friends, and the throngs of faceless exiles and refugees, crisscrossing plains, mountains, deserts, and even oceans of all continents from time immemorial to the present day. Although the silent exiles' history cannot be written, this volume should also be read as a document to their unspeakable story. For these reasons, I was particularly happy to welcome two essays, by **Campa** and **Sartini Blum**, which deal with women's exilic experiences. Furthermore, throughout the volume, we are reminded that we are dealing not just with literary documents, but with chronicles of suffering, such as that of the Jewish people's millenary experience (**Tosi; Kroha**).[2]

Thus *Adl*'s twentieth volume urges all its readers to bear in mind that we are dealing with people and not just with literary documents. Accordingly, this seventh centenary of Dante's exile, which we celebrate shortly after the beginning of the Christian era's third millennium, may be viewed as a most appropriate occasion to focus once again on exile and the condition of the exiled. The twentieth century that has just come to a closing, in fact, may have witnessed the exile, in all its deplorable forms and excesses, of the largest number of people in humankind's history, most of whom have been unable to make their suffering voices heard. These essays, spanning all centuries of Italy's literary culture, bear witness to the plethora of experiences of suffering destined to accompany humankind throughout its history, provide penetrating insights into so many literary texts, and offer a useful taxonomy of exile's transformations as a literary, cultural, and existential notion.

Moving from 1302 to 2002, and from ancient times to our own days, this volume's essays analyze the countless ways in which the experience of exile has become over the centuries the privileged *locus* for writing, not just poetry, but also philosophical and political treatises, religious meditations, autobiographical and travel accounts, and countless other forms. One can thus fully appreciate the words of Cicero and Seneca inscribed at the beginning of this introductory note. The true exile — Cicero warns us — is the absence of virtue: a challenging statement further developed by Seneca, who writes: "No land is a land of exile, but rather another *patria*"; namely, a country and a place where civic and religious virtue can be practiced in order to obtain, according to Dante's teaching and practice, beatitude first here in this life and then in the next.

In fact, the danger that lies beneath the individual's refusal to accept the exilic condition is the return to viewing exile in the manner it was conceived and practiced before its total rethinking and transformation by Graeco-Roman and

[2] On the Jewish experience from the perspective of exile, I refer to the recent volume edited by Sechi and Santoro: *L'ombra lunga dell'esilio: ebraismo e memoria.*

Judeo-Christian civilization. We read in Homer, through Achilles's words to Priam, who asks for the return of his son Hector's body:

> "[.] This is the way
> the gods ordained the destiny of men,
> to bear such burdens in our lives, while they
> feel no affliction. At the door of Zeus
> are those two urns of good and evil gifts
> that he may choose for us; and one for whom
> the lightning's joyous king dips in both urns
> will have by turns bad luck and good. But one
> to whom he sends all evil — that man
> goes contemptible by the will of Zeus; ravenous
> hunger drives him over the wondrous earth,
> unresting, without honor from gods or men."
>
> (*Iliad* 24:525-33; Fitzgerald 630-42)[3]

An example worthy of being imitated by all men in past and future history, Dante refused to accept the condition of exile as "contemptible." On the contrary, he turned around the notion of being banished as despicable, thereby transforming humankind's exilic condition into a state of honor and source of pride. Although, or perhaps precisely because he was forced to taste "the salty bread of others," he turned physical hunger ("fame") into glory ("fama"), while wandering from place to place out of monetary needs but not because of restlessness, being honored at the same time by "gods and men." Ultimately, one cannot but hope that the exemplary model provided to all of us by Dante will be heeded. His treatise on government that he conceived and wrote completely while he was in exile, as **Cassell** reminds us, nurtures the seed of peace while harboring Dante's hope for reconciliation.

Works Cited

Homer. *The Iliad.* Trans. Robert Fitzgerald. New York: Anchor Books, 1974.

Monga, Luigi. "Travel and Travel Writing: An Historical Overview of Hodoeporics." *Annali d'italianistica* 14 (1996): 6-54.

North, Robert. "Exile." *The Oxford Companion to the Bible.* Ed. Bruce M. Metzger and Michael D. Coogan. New York: Oxford UP, 1993. 209.

The Oxford Classical Dictionary. 3rd ed. Ed. Simon Hornblower and Antony Spawforth. Oxford: Oxford UP, 1996.

Sechi, Maria, Giovanna Santoro, and Maria Antonietta Santoro, eds. *L'ombra lunga dell'esilio.* Firenze: Giuntina, 2002.

[3] "In Greece it [exile] was from earliest times a standard consequence of homicide, and was as much a religious way of getting rid of a source of pollution as a punishment. Thus Zeus in Homer's *Iliad* is said to make men exiles, driving them like a gadfly over the face of the earth (24. 532f.)" ("Exile," *The Oxford Classical Dictionary* 580).

Abstracts

In his "L'esperienza di Dante 'exul immeritus' quale autobiografia universale," **Giuseppe De Marco** analyzes, by means of textual and intertextual examples, the most noble manner in which Dante lived, accepted, and transformed his exilic condition, which to us, through a perspective of seven centuries, appears to have affected and enhanced the Florentine and greatest Italian poet's *oeuvre* to a sublime and unsurpassed level. In the second half of his essay, an excursus from Petrarch to our times, De Marco in fact points out the extent to which Dante's noblest transformation of his exilic condition forms a constant point of reference throughout the centuries for all those who experienced, or did not experience exile.

Robert Wilson, in "Exile and Relegation in Dante and Ovid," contrasts Dante's exile with Ovid's confinement to a faraway place. Although Dante and Ovid are often grouped together as poets of exile, a fundamental difference marks the nature of the two poets' exile. Ovid is relegated rather than exiled, so that he is confined *to* Tomis, whilst Dante is excluded *from* Florence. This basic difference of orientation resides at the basis of differences in Dante's and Ovid's treatment of their places of exile in particular, and may also explain the reasons Dante does not refer much to Ovid's exile in relation to his own (in addition, obviously, to the *culpa* to which Ovid admitted, while Dante could not and did not).

Focusing on Dante's *oeuvre,* for **Guy P. Raffa,** in his "Dante's Poetics of Exile ," Dante's exile, figuring as both misfortune and opportunity, is arguably the most personal manifestation of the poet's dialectical imagination. This experience and conception of exile thus becomes the catalyst for Dante's dialectical hermeneutics ("both – and" instead of "either/or") and what most distinguishes the poet's hermeneutics from the Pauline-Augustinian model of conversion. To develop this argument — and to sharpen the distinction between "conversion" and "exile" — Raffa draws on Jakobson's distinction between metaphoric substitution, whereby the old life is eradicated for the new one; on metonymic contiguity, which keeps both past and present in play; and also on historical and theological representations of exile in the medieval imagination.

In "Cino da Pistoia and the Otherness of Exile," **Catherine Keen** analyzes Cino's poetry, in which the poet portrays himself as a foreigner, or even as an infidel, who can scarcely be assimilated by the surrounding community, thereby "displaying an exilic obsession with distance and loss" that affects his lady as well. In so doing, Cino — Keen argues — deploys a form of "poetics of exclusion," which shows similarities with a Cavalcantian "exilic outlook" without ever embracing totally Cavalcanti's position. Keen's conclusion is remarkable for her insight into Cino's poetics: "Even though his psychological attachment to binary pairings means that he may have to represent his exilic transitions as an adoption of Otherness, he still prefers to exist as a nameable outsider than to probe the ambiguities of exile too far, and so risk Cavalcantian self-annihilation."

In "Cast Out: The Topos of Exile in Cecco Angiolieri, Pietro de' Faitinelli, and Pieraccio Tedaldi," **Fabian Alfie** examines the theme of exile in three

fourteenth-century poets, Cecco Angiolieri, Pietro de' Faitinelli, and Pieraccio Tedaldi, who suffered exile from their native cities for reasons not well know to scholars. Their personal tragedies inspired the three of them to compose sonnets that expressed their anguish. Yet, their poems are more than mere outlets for personal pain, for they are finely tuned documents that demonstrate the authors' literary self-consciousness. Thus this essay examines the intertextual relationships among the three works, showing how each author builds upon the work of his predecessors.

Thomas Peterson, in "Out of Babylon: The Figura of Exile in Tasso and Petrarch," focuses on two highly representative figures of early Humanism and the late Renaissance, thereby showing the extent to which the metaphoric-symbolic notion and poetics of exile continued and evolved throughout the centuries. Approaching the topic of exile in Petrarch and Tasso intertextually, Peterson argues for a redemptive return on the part of the principal characters of the *Rerum vulgarium fragmenta* and the *Gerusalemme liberata* from Babylon back to Jerusalem: namely, to a life of religious devotion and sacred community. The differences in literary genre — Peterson argues — do not present an obstacle but rather an opportunity to study similar "figural" presentations of the "battle of the soul" in Petrarch and Tasso. By examining the lexical and thematic incidences of exile in these two authors' masterpieces, Peterson is thus able to draw parallels between the life changes of Tasso's heroes (and the Christian army) and the transformation of Petrarch's "lover at a distance" into a Davidic singer in religious retreat and contemplation. By focusing on shared elements in the works, from stylistics and rhetorical *dispositio* to the Augustinean problem of the will and the historical-prophetic mission of the Church, Peterson demonstrates the sacred role of poetry in the vision of the two poets as a means to guide the individual sinner, as well as the community, out of the earthly bondage.

Armando Maggi, in "The Soul's Exile: Devotional Literature and Renaissance Culture in Guido Casoni's *Ragionamenti interni*," studies how, in Casoni's devotional text, "cielo" at once signifies God's presence in the creation and man's exile from God. Paradoxically, the world and its imposing skies are the *locus* where God approaches us and distances Himself from us. "Cielo" is indeed a complex signifier, for it testifies both to a presence and a radical absence. In brief, this post-Tridentine author (1561-1642) evidences the extent to which the view of humankind's exile from heaven endures and informs writing.

Writing from the perspective of travel literature, **Luigi Monga,** in "'Doom'd to Wander': Exile, Memoirs, and Early Modern Travel Narrative," analyzes the extent to which exile, an obvious form of spatial displacement, is connected to travel, and thus writing about exile is akin to travel narrative. Despotic rulers, political or religious leaders dispatched the best of their citizens from their native country. Setting aside the most famous Italian exiles of the early modern period, from Dante to Machiavelli, Casanova and Foscolo, Monga selects a few examples of French and British expatriates who chose, by direct authority or personal decision, to seek freedom and serenity abroad. In most such cases Italy was the final end of their escape. Avoiding the troubles of 1588, an "annus

mirabilis" in a continent fraught with religious conflicts, and "doom'd to wander" abroad during the 17th-century "Great Rebellion," the most promising youth of France and England escaped to Italy, finding there the foundation of an intellectual "locus amoenus." These bright individuals involved in the Grand Tour wrote about their personal experiences, shaping a widely read travel narrative that helped maintain an endless flow of tourists. On the other hand, Cardinal de Retz, the archbishop of Paris who opposed a despotic Louis XIV, chose to set off to Rome, pursued by the wrath of his king and the loathing of his religious brothers. Returning to France, an apparent loser in an uneven fight and forced to an internal exile in a faraway monastery, he continued nevertheless his battle, writing a biased, but influential autobiography, a memorial of his struggle that is also a dazzling travel narrative.

Nicola Bietolini, in "I 'concatenati dolori'. Esilio, scrittura e censura nell'autobiografia letteraria e ne 'L'esule' di Pietro Giannone," examines the many ways in which the exilic experience of Giannone is reflected in his writings, primarily in his *Vita* and the poem "L'esule." What makes Giannone's exilic experience even more troubling (and disturbing for us, as we look back at it) is the incessant persecution of the ecclesiastical authorities even after Giannone had left Naples. To such a continued persecution we owe the autobiography, the poem mentioned above, and related passages in the author's works, as Giannone seeks to portray himself through the literary image of the virtuous citizen who is oppressed by a corrupt and corrupting political and civic system. In these attempts Giannone emerges as a victim of a cruel political and religious power: an exile by antonomasia.

Focusing on Ugo Foscolo, the Romantic era's and the Italian Risorgimento's best known exile, **Robert A. Rushing,** in "Traveling by Metonymy: Foscolo's 'A Zacinto,'" re-examines Foscolo's famous sonnet of exile in the light of Van Den Abbeele's 1992 *Travel As Metaphor*. The essay examines several of the ways that Van Den Abeele's model of travel (where the stable space of the home is used to orient and understand the experience of travel) is complicated by 19th-century Italy. In fact, for Foscolo to think about home, he must pass through Italian, Greek, Austrian, and Venetian detours. Finally, the article looks not only at the ways in which these detours inform and shape the sonnet, but also at the epistemological consequences of "uprooted" travel.

In "Exile, Translation, Return: Ugo Foscolo in England," **Cosetta Gaudenzi** employs translation as a critical concept to study the work of Ugo Foscolo in England. The article sheds light on Foscolo's role in the process that made Henry Francis Cary's version of the *Commedia* (1814) the first authoritative translation into English, and examines the reasons behind Foscolo's shift in exile from writing literature to practicing cultural translation and transference.

Aida Audeh's "Images of Dante's Exile in 19th-century France" brings the reader back to Dante's exile and the extent to which it influenced French imagination in the 19th century. Aida Audeh, in fact, shows how, in the midst of the great interest in Dante in French arts and letters in the 19th century, a sub-genre appeared on the basis of biographical legends surrounding the period of Dante's exile. Investigation into this sub-genre reveals a complex interchange of historical facts, anecdotes, fancy, and outright errors, producing images of

Dante's exile unique to France. Cultural manifestations of interest in Dante's exile are so extensive as to necessitate a full-length study of his role in shaping painting, sculpture, and popular imagery. References to Dante's exile appear in works of fiction and in biography, as well as in commentary accompanying French translations of the poet's works. What is significant and striking is French literature's reformulation and embellishment of history or biography concerning Dante's exile and its effect on interpreting French art.

At the beginning of the 20th century, Dino Campana (1885-1932) becomes a profoundly suffering prototype of the 20th-century notion of exile as alienation and estrangement. In "Viaggio e esilio in Dino Campana: per un'ermeneutica della sua opera," **Assumpta Camps** analyzes Campana's multifaceted "esilio interiore," whose causes may be found not only in the poet's mental and psychological instability but also in what Mario Luzi calls the modern poet's "deposizione dal trono" and existential disenchantment. In Dino Campana — Assumpta Camps points out — the poet's inner condition is transformed into the image of a voyage, viewed as a flight from his inner exile, and yet also a symbol of his inner restlessness, always looking for, but never finding, a *locus* of spiritual purification and peace.

Moving away from the symbolic to focus on the exile's ever-present horrific real and historical element, **Annunziata O. Campa**'s "Utopia e disincanto: l'esilio degli intellettuali spagnoli nella diaspora della Guerra Civile" focuses on the Spanish Civil War, which deeply affected and divided Italy also. A crucial event that still represents a point of reference in contemporary history, as well as a debate about political categories and accepted ideologies, the Spanish Civil War is also a reflection on the dramatic role played by the Spanish *intelligentsia* and the struggle of Europe's intellectuals during the first half of the 20th century. The nationalist regime's wave of repression produced a large diaspora of exiles, among whom the philosopher María Zambrano, whose exile of forty-five years brought her to many friendly countries in America and Europe, including eleven years in Italy. Through her essays and poetry, Zambrano became the archetypal figure of the intellectual who represented the struggle of an entire people against repression. Her tragic experience allowed her to elaborate a phenomenology of exile seen as her "motherland": a literary rendition of an experience that can no longer be uniquely appropriated by a male adult.

Giuseppe Tosi, in "Dall'attesa alla storia-esilio. La memoria e l'identità in *Se non ora, quando?* di Primo Levi," explores the primary motives of Levi's novel: the destruction of the Ashkenazi Jewish communities during the Second World War; the sense of uprootedness among the survivors, which impelled their participation in the partisan resistance; the cultural dissolution experienced by the survivors, including their estrangement from religion and its eschatological dimension; and their entry into a history-exile in which identity and memory are irredeemably compromised. The sudden disappearance of the past imposes its shadow on the survivors, permanently marking their attempts to rebuild their lives.

Lucienne Kroha, in "Exile in Giorgio Bassani's Work," analyzes the exile motif as it figures in three first-person novels in which the same protagonist/narrator tells the story of his experiences as a Jew in pre-war Fascist

Italy. The story of his coming-to-grips as an exile in his own country after the implementation of the Race Laws of 1938 becomes a sort of *Bildungsroman,* in which both the mirage of integration and the "ghetto mentality" are likened to the comforting maternal cocoon of pre-oedipal narcissism. On the other hand, the reality of Jewish life under Emancipation is described as demanding the mature, manly acceptance of exile or oedipal difference. The gendered elaboration of the exile motif reflects doubts about Jewish manliness rampant in post-Darwinian pseudo-scientific discourses of Jewish identity.

Focusing on the exilic experience described by a woman, **Cinzia Sartini Blum,** in "Toni Maraini's *vivere vagabondo*: Exile as the Last Utopia," examines exile as a precondition for nomadic adventures of thought in the work of Toni Maraini. Unlike other members of her intellectually prominent family, Toni Maraini assumes the authorial persona of an exile from the Western intellectual establishment. From this perspective, exile is not the conventional metaphor for the (post)modern state of existential alienation, but a revived figure for an ethically and politically driven move toward intercultural understanding. Rather than evoke nostalgia for lost origins, authenticity, and meaning, exile points to a liminal place, beyond old and new intellectual boundaries, where it is still possible to search history for enduring human values.

In "*L'arte di perdere peso* di Mario Fortunato, ovvero il paradigma dell'esilio in età contemporanea," **Laura Rorato** seeks to situate the notion of exile within a post-modern context. Whereas historically the notion of exile has unfolded in its constant reference to an origin, in postmodern literature, after the loss of a master narrative and faith in history, exile seems to lack its referent to an origin. Consequently, exile becomes a permanent existential condition wherein the "I" and the "Other" seem to coincide, and the traditional dichotomy between home and foreign land is taken over by that between body and mind. In Fortunato's novel, its characters' maniacal attention to the body represents their attempt at overcoming this body-soul dichotomy in an effort to re-establish order where chaos has taken over. In reality, Laura Rorato concludes, in order to transcend exile's condition one must accept one's precariousness and all things' mortality, thereby learning how to look at the world from a different perspective; or, as Calvino (to whom Fortunato refers) teaches us, one must learn "the art of losing weight."

Introducing a young author, **Sabina Gola,** in her essay "Grammatica o nuova grammatica dell'esilio," shows how a young author, Diego Marani, reflects on the notion of exile taking as the novel's leading motif the wars and the consequent exile that have affected so many people in a small European country, Finland, and also all European peoples in the 20th century. In Marani's novel, the linguistic notion of grammar becomes emblematic of one's existence, which everyone seeks to live according to certain norms. The novel's characters, accordingly, seek to live their own lives, and thus, symbolically, to re-create a new grammar capable of allowing them to live their lives as exiled. The key element in reading the novel, thus, becomes language; namely, every human being's, and consequently also every exile's, sacred patrimony, and, at the same time, an element of socialization and isolation.

Jennifer Burns, in "Exile within Italy: Interactions between Past and Present

'Homes' in Texts in Italian by Migrant Writers," considers representations of exile in recent novels by three italophone migrant writers: Ron Kubati (Albanian), Mohsen Melliti and Salah Methnani (both Tunisian). It analyzes the extent to which economic migration is figured in these texts as a form of exile, and considers the ways in which the relationship between "home" and "exile" is represented and manipulated in these narratives.

Simona Wright, in "Esperienza dell'esilio e poesia in Gëzim Hajdari," discusses how the face of Italy has been transformed over the past twenty years by the phenomenon of immigration, which has wrought changes at the political, economic, and social levels. In this regard, a group of immigrants has sought to participate actively in the national culture, and foremost among them is Gëzim Hajdari. This essay analyzes his complete poetic *oeuvre*, in which are reflected the various phases of the immigrant experience as well as the thoughts and feelings that accompany it.

Giancarlo Lombardi, in "*Parigi o cara*: Terrorism, Exile, and Escape in Contemporary Cinema and Fiction," focuses on the portrayal of the community of Italian terrorists in exile in Paris as presented in a play, a documentary, and a full-length feature film. Locus of "abjection," land of apparent shelter and freedom, Paris is the maze in which former terrorists lose themselves while escaping justice. It is also the repository of unconfessed and unconfessable secrets. It is a place that former terrorists always contrast with the Italian cities and villages in which they were born; it is an abyss from whose depth they are granted blindness and vision: the same blindness and vision through which they form new perspectives on their past actions.

Anthony Cassell, in "The Exiled Dante's Hope for Reconciliation: *Monarchia* 3:16.16-18," provides a convincing explanation of a difficult passage of Dante's political treatise, which thus offers all exiled people, betwixt and between body and soul, an additional example of an exemplary conduct and interpretation of exile. When the long-exiled Dante found himself again having to assert his opinions on the separation and correlation of the priestly and imperial powers in the *Monarchia*, he knew that he was entering a controversy that had simmered in different guises for centuries and that he directly blamed for his own banishment from his native city. Although Dante placed his emphasis on an Aristotelian earthly happiness, he nevertheless followed St. Thomas Aquinas, and others before him, who had treated the blessedness of this life as ultimately ancillary to eternal blessedness. Accordingly, Dante reiterated similar caution in the wording of the *universally* accepted formulas in his last lines. The Poet, forced to wander and seek his shelter in strangers' lands, had always recognized the far greater importance of eternal blessedness, making its attainment the ineffable object and culmination of the last canticle of his *Commedia,* dedicated to the very friend on whose behalf he composed the *Monarchia*. Dante here records, in his waning exiled years, his simple, optimistic Christian conviction, that, despite the bitterly salted bread of implacable earthly tribulation, he viewed life on earth as blest, naturally, sacramentally, and directly, by a loving, omnipotent God. From a life of expulsion Dante writes both of unity and of his own ultimate usefulness and belonging.

Giuseppe De Marco

L'esperienza di Dante *exul immeritus* quale autobiografia universale*

I. L'esilio – come è noto – ha costituito un *punctum dolens* nella lacerante biografia dantesca, ma soprattutto un *topos* fondamentale dell'opera del divin Poeta; difatti, come scrive Pasquini, "se di qualcosa non è dato dubitare nel giudizio che la posterità ha costruito di Dante, tale è certamente l'importanza dell'esilio nella sua vita: il fatto che esso abbia segnato una svolta decisiva nell'esistenza e nell'opera del nostro autore".[1] Nelle opere di Dante, il tema dell'esilio si profila inizialmente come amara sofferenza per l'ingiustizia subita e come straziante nostalgia per la lontananza dalla patria. Ma nell'*iter* artistico l'asprezza dello sdegno e del dolore sfuma, fondendosi con la nostalgia e il rimpianto delle anime purgatoriali, in una malinconica accettazione del peregrinare, scevra da ogni speranza nella giustizia umana. La progressiva perdita dell'individualità del dolore culmina con la fine del viaggio ideale (*Paradiso,* XVII e XXV), dove la condizione dell'esule diventa simbolo universale di un'umanità sradicata dal divino.

Non a caso, sradicamento ed esilio costituiscono, tra gli altri, due elementi della genesi della letteratura italiana[2] – "exilium quasi extra solum" secondo Isidoro di Siviglia (V, XXVII, 28) –; essa, difatti, nasce all'insegna della "mobilità" e dell'"erranza":

L'itineranza connessa all'esilio ha determinato per Dante lo sganciamento culturale da Firenze, un'accelerazione del processo di superamento dell'esperienza stilnovistica e l'insorgere di una prospettiva sovramunicipale e di un intento teorico e critico, che sfocia in un progetto di organizzazione della cultura e della lingua (come testimoniano il *De vulgari eloquentia* e il *Convivio*) e, insieme, di una poesia universale e di una figura ideale di poeta-profeta che già affiora nelle rime dell'esilio e trova la sua più completa realizzazione nella *Commedia*, con la quale Dante è consapevole di costruire l'*epos*

* Questo saggio costituisce una sorta di rivisitazione, integrazione e aggiornamento del volume da me pubblicato nel 1996 dal titolo: *Mitografia dell'esule. Da Dante al Novecento.*

[1] Pasquini, *La parabola dell'esilio* 122; tra gli altri contributi, al riguardo, è doveroso almeno segnalare: Marchi, *Dante in esilio*; Iannucci , *L'esilio di Dante: "per colpa di tempo e di fortuna"*; AA. VV., *Dante e le città dell'esilio*; Russo, *Dante exul inmeritus: variazioni compositive sul /dal tema*; De Marco, *Dante "exul inmeritus": dalle Rime alla Divina Commedia*, in ID. , *Mitografia dell'esule. Da Dante al Novecento* 17-33.

[2] Si rinvia a Asor Rosa, *La fondazione del laico*, in *Letteratura italiana*, dir. da ID. , *Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986, V, pp. 90-93, ora in ID. , *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo* (34-142).

volgare e cristiano, originale ricreazione della poesia alta dell'*epos* latino.

(Mercuri 230)

Occorre, inevitabilmente, risemantizzare – come ha proposto e analizzato Battistini, attraverso un'argomentazione elaborata e sottile – il concetto di esilio, "restituendolo a tutta la sua tragicità medievale".[3] Piuttosto che leggere l'esilio dall'ottica storica codificata nella civiltà classica da Seneca nel dialogo *Ad Helviam matrem* e da Plutarco, dove l'avvenimento viene trasfigurato con il sostegno imperturbabile e, nel contempo, fiero di una *consolatio*, nel cui solco della tradizione, d'altra parte, si incanala talora lo stesso Dante, sembra più opportuno considerare la brutalità della condanna, regolare per quei tempi, secondo la quale, nel caso che Dante e gli altri condannati si fossero rifiutati di pagare l'ammenda imposta, "omnia bona talis non solventis publicentur, vastentur et destruantur, et vastata et destructa remaneant in comuni."[4] Inoltre, "si quis predictorum ullo tempore in fortiam dicti comunis pervenerit, talis perveniens igne comburatur sic quod moriatur": è la condanna – feroce – che il 10 marzo 1302 Cante de' Gabrielli da Gubbio emetteva contro Dante e contro altri quattordici imputati. Tenuto conto della veemenza irosa, scandita dalla sequenza dei verbi prescrittivi, non si può non concordare col Petrocchi, allorché definisce "la lettura" di questo "celebre documento" come "uno dei momenti più impressionanti per chi intraprende lo studio di Dante".[5]

Prima di procedere, è opportuno riflettere – seppure fugacemente – sul concetto o nozione di esilio vigente nella cultura dell'epoca. In riferimento all'originaria legislazione germanica, colui che è colpito dal bando è destinato a morire come *persona*, in quanto collocato fuori della legge, privato di qualsivoglia tutela giuridica; eliminato dalla *societas*, non gode più della pace cittadina (*Friedlosigkeit*), insomma perde la *civitas*. Appellato *wargus*, lupo, obbligato a vagolare "per silvas", vede incalzare contro di sé la sua gente, serrato fuori, usurpare il diritto della sua stessa vita; egli può essere impunemente vilipeso. [6] Successivamente, la giurisprudenza tentò di conciliare

[3] Battistini, *L'estremo approdo: Ravenna*, in AA. VV., *Dante e le città dell'esilio* (158).

[4] Le citazioni delle sentenze sono tratte, qui e altrove, dalla sezione *Documenti danteschi*.

[5] Petrocchi, *Dal priorato alla condanna: le vicende d'uno sconfitto*, in ID., *Vita di Dante* (90).

[6] Sul bando, pena dell'antica legislazione germanica di poi ripresa dagli statuti comunali medioevali, si veda Leicht, *Storia del diritto italiano. Il diritto privato* 25-27; Crifò, *Esilio*, in *Enciclopedia del diritto*, XV, 712-22. Indicativo e fondamentale si rivela lo studio di Ghisalberti, *La condanna al bando nel diritto comune*, "Archivio Giuridico 'Filippo Serafini'", CLVIII, 1960, pp. 3-75, nel quale, tra l'altro si rileva: "[. . .] l'istituto germanico implicava, come l'esilio romano, l'espulsione del reo dalla comunità, in modo che egli non partecipava più della condizione di chi vi apparteneva, ma, a differenza dell'esule romano, il bandito diventava il nemico di tutto, privo di ogni diritto e passibile di ogni offesa da parte di chicchessia, onde giustamente si definisce il bando germanico

l'istituto del bando con il canone del *Corpus iuris civilis* e, di conseguenza, equiparò il *bannitus* al fuoriuscito, esaminò se il *bannitus* potesse considerarsi *servus poenae* e per questo paragonarsi al condannato a morte dell'antica Roma. Quantunque alcune di queste decodificazioni si mutassero lievemente in senso indulgente, la trattatistica civile-canonica perseverò nel riconoscere una aderente analogia giuridica tra l'esiliato e lo scomunicato. "E così Dante, lui un tempo *wargus*, lupo errante per la selva secondo il diritto germanico, ritornerà nemico dei veri lupi che insidiano la cerchia dell'ovile Firenze, libero perché riaccolto in giusto consorzio civile, erede dell'antica tradizione romana, ripresa e sancita dall'Impero cristiano" (Rigo 148-49). Per Dante, quindi, la *lex* deve collimare con lo *ius commune* o *ius romanum*.

Nei primi anni dell'esilio, l'intento di Dante sarà volto a proiettare un'immagine di sé e della sua esperienza attraverso il filtro della scrittura, giustificato in questo tentativo dal *De Consolatione* boeziano e dalle *Confessiones* di Agostino. Pertanto, gli appare lecito parlare di sé, per difendersi dall'infamia dell'esilio, come Severino Boezio, e per addottrinare l'umanità, come Agostino.

Una delle prime testimonianze – indirette – circa l'esilio di Dante, viene registrata da Giovanni Villani, il quale, dopo aver ricordato la vicinanza della casa dell'Alighieri alla sua, puntualizza che il poeta "sanza altra colpa co la detta parte bianca fue cacciato e sbandito di Firenze" (336); e a proposito della *Commedia* aggiunge: "Bene si dilettò in quella Commedia di garrire e sclamare a guisa di poeta, forse in parte più che non si convenia; ma forse il suo esilio gliele fece" (337). Dunque, per il cronista la composizione del poema è influenzata dalla condizione di esule di Dante, diversamente dalle altre sue opere scritte sempre negli anni dell'esilio, per le quali la valutazione risulta del tutto positiva:

> [. . .] e poi quando fue in esilio fece da XX canzoni morali e d'amore molto eccellenti, e in tra l'altre fece tre nobili pistole: l'una mandò al reggimento di Firenze dogliendosi del suo esilio senza colpa; l'altra mandò a lo 'mperadore quand'era a l'assedio di Brescia, riprendendolo della sua stanza, quasi profetezzando; la terza a' cardinali italiani quand'era la vacazione dopo la morte di papa Chimento, acciò che s'accordassono a eleggere papa italiano; tutte in latino con alto dittato, e con eccellenti sententie e autoritadi, le quali furono molto commendate da' savi intenditori.
>
> (*Nuova cronica* 336)

Vero è che – pur tra le imprecisioni di alcuni dati – questa del Villani è la prima biografia di Dante, allestita a non molti anni dalla sua morte, e si rivela già come una sorta di riflessione critica, in quanto il cronista offre un'interpretazione

come perdita di pace, *Friedlosigkeit*, pena veramente capitale, comprensiva nella pienezza di suoi effetti della *persona* e dei *beni*, tendente a togliere la vita e il patrimonio, ed escludente colui che ne è colpito da ogni tutela giuridica" (9).

negativo-positiva dell'Alighieri, che seppure "non bene sapeva conversare co' laici" (337), tuttavia "per l'altre sue virtudi e scienza e valore di tanto cittadino ne pare che si convenga di dargli perpetua memoria in questa nostra cronica, con tutto che per le sue nobili opere lasciateci in scritture facciamo di lui vero testimonio e onorabile fama a la nostra cittade" (337-38). Risultava essere, ad ogni modo, una *redintegratio*: quella memoria, ignominiosa, che Cante de' Gabrielli aveva intenzionalmente ascritta negli statuti cittadini, si innalzava a "perpetua memoria" nelle pagine della cronistoria dell'epoca. [7]

Le tappe della *peregrinatio* dell'esilio dantesco risultano note soltanto in maniera parziale, sovente estrapolate da accenni del poema e delle altre opere; pertanto, è opportuno instaurare un dialogo costante e diretto con il testo dantesco, per restituire allo stesso anche il ruolo protagonistico che gli spetta.

Così, in un'accorata pagina del *Convivio*, suffragata da tematiche passionali-emotive, viene a sancirsi, nei secoli, la figura dell'esilio e dell'uomo *exul*:

> Ahi, piaciuto fosse al dispensatore de l'universo che la cagione della mia scusa mai non fosse stata! ché né altri contro me avria fallato, né io sofferto avria pena ingiustamente, pena, dico, d'essilio e di povertate. Poi che fu piacere de li cittadini de la bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del suo dolce seno – nel quale nato e nutrito fui in fino al colmo de la vita mia, e nel quale, con buona pace di quella, desidero con tutto lo cuore di riposare l'animo stancato e terminare lo tempo che m'è dato –, per le parti quasi tutte a le quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando contra mia voglia la piaga de la fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata. Veramente io sono stato legno sanza vela e sanza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade; e sono apparito a li occhi a molti che forseché per alcuna fama in altra forma m'aveano imaginato, nel conspetto de' quali non solamente mia persona invilio, ma di minor pregio si fece ogni opera, sì già fatta, come quella che fosse a fare.
>
> (*Convivio*, I, III, 3-5)[8]

Il brano, solcato da toni alti e vibranti – preludio a quelli solenni del XVII del *Paradiso* (vv. 55-60) –, esprime uno dei momenti di più elevata e inerme rivelazione circa il significato del profondo turbamento dell'esilio e delle conseguenti umiliazioni che da esso deriveranno. Inoltre, la pagina è trapunta da un compatto intreccio di espedienti figurali e retorici, quali metafore, circonlocuzioni, figure etimologiche, che mirano energicamente su ridondanze allitterative, parallelismi di clausole ritmiche e annominazioni verbali, con un esito globale di prosa versificata di tenace carica emotiva e di elevata *constructio* stilistica. Si traduce così, con mirabile intensità emotivo-espressiva,

[7] I rilievi si devono a Miglio, *Snodi della biografia dantesca*, in "*Per correr miglior acque...*".

[8] Si cita dall'edizione a cura di Vasoli.

la consapevolezza di una vita effimera e insidiata, oltraggiata nella sua umana dignità e quasi minimizzata, se non svilita nel suo valore. Ciononostante, la linea discorsiva lambisce accenti palpitanti di una rilevata denuncia esistenziale, ma tende anche a verificare ed esaminare la essenza stessa dell'esperienza letteraria. Di qui, l'esilio quale momento di elevazione dell'uomo sulla mutabilità e sulla occasionalità della storia. Pertanto, non stupisce il fatto che Dante affermi nel *De vulgari eloquentia* (I,VI,3) che l'esperienza dell'esilio crea un punto di esplorazione fausto, al fine di scrutare la degenerazione del mondo. Il poeta mediante l'esilio può ideare e costruire la figura del letterato, la cui patria non risulta più un comune (città), ma il mondo intero:

Nos autem, cui mundus est patria velut piscibus equor, quanquam Sarnum biberimus ante dentes et Florentiam adeo diligamus ut, quia dileximus, exilium patiamur iniuste, rationi magis quam sensui spatulas nostri iudicii podiamus. Et quamvis ad voluptatem nostram sive nostre sensualitatis quietem in terris amenior locus quam Florentia non existat, revolventes et poetarum et aliorum scriptorum volumina quibus mundus universaliter et membratim describitur, ratiocinantesque in nobis situationes varias mundi locorum et eorum habitudinem ad utrunque polum et circulum equatorem, multas esse perpendimus firmiterque censemus et magis nobiles et magis delitiosas et regiones et urbes quam Tusciam et Florentiam, unde sumus oriundus et civis, et plerasque nationes et gentes delectabiliori atque utiliori sermone uti quam Latinos.

(*De vulgari eloquentia*, I, VI, 3)[9]

In stretto collegamento con l'emblematico brano del *Convivio* (I, III), si rinviene un'allusione al proprio avverso fato, allorché Dante afferma: "'Eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit'";[10] mentre, in altro luogo, dove tratta del prestigio e della fama che può provenire dalla pratica del volgare, l'Alighieri dice: "[. . .] nos ipsi novimus, qui

[9] Si cita dall'edizione a cura di Mengaldo, di cui segue la traduzione: "Ma noi, la cui patria è il mondo come per i pesci il mare, benché abbiamo bevuto nel Sarno prima di mettere i denti e amiamo Firenze a tal punto da patire ingiustamente, proprio perché l'abbiamo amata, l'esilio, noi appoggeremo la bilancia del nostro giudizio alla ragione piuttosto che al sentimento. Certo ai fini di una vita piacevole e insomma dell'appagamento dei nostri sensi non c'è sulla terra luogo più amabile di Firenze; tuttavia a leggere e rileggere i volumi dei poeti e degli altri scrittori che descrivono il mondo nell'assieme e nelle sue parti, e a riflettere dentro di noi alle varie posizioni delle località del mondo e al loro rapporto con l'uno e l'altro polo e col circolo equatoriale, abbiamo tratto questa convinzione, e la sosteniamo con fermezza: che esistono molte regioni e città più nobili e più gradevoli della Toscana e di Firenze, di cui sono nativo e cittadino, e che ci sono svariati popoli e genti che hanno una lingua più piacevole e più utile di quella degli italiani" (53).

[10] II, VI, 4 ("'Strappata dal tuo seno, Fiorenza, la maggior parte dei fiori, invano il secondo Totila si spinse in Trinacria'" (183).

huius dulcedine glorie nostrum exilium postergamus". [11] Difatti, la poesia è per Dante l'occasione impareggiabile, al fine di ridestare negli uomini l'amore per la giustizia: qui risiede la missione di Dante, poeta segregato, *vox profetica*, che fa dell'esilio un vessillo che lo distingue e lo edifica sul disfacimento di Fiorenza e della penisola italiana, per cui l'*exul inmeritus* può alteramente rallegrarsi della propria sorte:

> E io, che ascolto nel parlar divino
> consolarsi e dolersi
> così alti dispersi,
> l'essilio che m'è dato, onor mi tegno:
> ché, se giudizio o forza di destino
> vuol pur che il mondo versi
> i bianchi fiori in persi,
> cader co' buoni è pur di lode degno.
>
> (*Rime* CIV, vv. 73-80)[12]

La canzone *Tre donne in torno al cor* scaturisce da una profonda riflessione sull'esperienza dell'esilio, rigorosamente connessa al tema della *iustitia*. L'*exul inmeritus* inserisce il suo personale destino nell'universale capovolgimento di valori che vede il predominio della *feritas* e della iniquità. Le "tre donne" che trovano scampo e si annidano presso il cuore del poeta, lacere e lacrimanti, simboleggiano difatti – come propone il figlio di Dante, Pietro nel suo commento a *Inf.* VI, 73 – rispettivamente la Giustizia universale, la Giustizia umana e la Legge naturale, anch'esse esiliate dal consorzio civile insieme a tutte le più nobili virtù. Dante, pertanto, si dichiara fiero e intemerato di una sventura che lo associa a esuli così insigni, in un contesto storico rovinoso, in cui i probi sono indotti a perire: ma la intrepidezza di questa asserzione si intride inopinatamente nella contristata nostalgia per Firenze e nella consapevolezza di un accoramento ora purtroppo intollerabile. A buona ragione, dunque, *Tre donne intorno al cor* è stata autorevolmente definita da Contini come "la grande canzone dell'esilio" (452).

Non vanno trascurate, in tale contesto, le rime *Se vedi li occhi miei* (CV) e soprattutto *Amor, da che convien* (CXVI). "Questa vertù" (la giustizia) all'inizio del verso dell'ultima terzina, "pace" in chiusura della strofa e di tutto il testo costituiscono i due termini chiave del sonetto *Se vedi li occhi miei*, in cui vibra, con un'intonazione acuta dell'apostrofe profetica, l'amarezza, lo sdegno per la situazione politica presente e il bramoso protendersi verso la giustizia, che – almeno nella *spes* del poeta –, deve ricreare il mondo umano secondo l'ordine perfetto del mondo divino, perseverando la pace. Invece nella parte finale (vv.

[11] I, XVII, 6 ("noi che per la dolcezza di questa gloria ci buttiamo dietro le spalle l'esilio" (135).

[12] Si cita dall'edizione a cura di Contini, in *Opere minori*.

71-84) di *Amor, da che convien,* il poeta dichiara che, legato com'è dal nuovo amore, anche se crollassero le ragioni dell'esilio e i concittadini, mossi a pietà, gli consentissero la libertà di rimpatriare, egli non avrebbe l'autodeterminazione di avvalersene:

> E questa sbandeggiata di tua corte,
> signor, non cura colpo di tuo strale:
> fatto ha d'orgoglio al petto schermo tale
> ch'ogni saetta lì spunta suo corso;
> per che l'armato cor da nulla è morso.
>
> O montanina mia canzon, tu vai:
> forse vedrai Fiorenza, la mia terra,
> che fuor di sé mi serra,
> vota d'amore e nuda di pietate;
> se dentro v'entri, va' dicendo:"Omai
> non vi può far lo mio fattor più guerra:
> là ond'io vegno una catena il serra
> tal che, se piega vostra crudeltate,
> non ha di ritornar qui libertate".
>
> (*Rime* CXVI, vv. 71-84)

È una canzone dotata di un rilevante spessore allegorico; al riguardo, puntualizza opportunamente il Mercuri,

> L'amore che s'impadronisce di Dante è comparato nell'epistola IV a un signore che torna in patria dopo un lungo esilio. Tutto ruota intorno a questa metafora dell'esilio: anche la donna: (vv. 71 sgg.) è esiliata dalla corte d'amore, così che il suo cuore è invulnerabile ai dardi di Cupido; ma questa donna è orgogliosa (v. 73) e insensibile (v. 75), come Firenze che è "vota d'amore" (= insensibile) e "nuda di pietate" (= orgogliosa).
>
> Con questo non si vuole dire che la donna in questione simboleggi Firenze ma si vuole affermare che il cambiamento dell'orizzonte letterario è in parte accelerato dall'esperienza dell'esiliato Dante, che va configurando un'idea di poesia di forte impegno etico e un'immagine esemplare di sé [...].
>
> (Mercuri 244).

Con la morte di Arrigo VII svaniscono le ultime speranze ghibelline e per Dante non giunge il "gaudium expectatum" (*Ep.* V, 3); pertanto, l'*exul inmeritus* viene attanagliato da una tragica solitudine velata da una struggente malinconia. *Pax* e *quies* sono gli auspici per il futuro; un documento molto prezioso, in tal senso, è testimoniato dal racconto offerto dall'epistola di frate Ilaro a Uggucione della Faggiola – un tempo posta dalla filologia e critica dantesca nel limbo degli apocrifi, ma di cui ora è stata definitivamente dimostrata l'autenticità e veridicità grazie a Giorgio Padoan –, nella quale si legge:

Ecce igitur quod iste homo ad partes ultramontanas ire intenderet et per Lunensem dyocesim transitum faceret, sive loci devotione sive alia causa motus, ad locum monasterii supradicti se transtulit. Quem ego cum viderem, adhuc et michi et aliis fratribus meis ignotum, interrogativi quid peteret, et cum ipse verbum non redderet, sed loci tamen constructionem inspiceret, iterum interrogavi quid quereret. Tunc ille, circumspectis mecum fratribus, dixit pacem. Hinc magis ac magis exarsi ad cognoscendum de illo, cuius conditionis homo hic esset, traxique illum seorsum ab aliis; et habito secum deinde colloquio, ipsum cognovi. Quem quamvis illum ante diem minime vidissem, fama eius ad me per longa primo tempora venerat.

(6-7)[13]

Allo stesso clima s'ispira l'*Epistola* XII, dettata dalla condizione di segregazione, cui Dante è costretto, nonché di completo isolamento, intriso di austero dolore e di una sensibilità assoluta del proprio valore e della propria dignità. Dai toni profondamente suggestivi, emerge una fiera fermezza, dalla quale insorge la doppiezza *esiliato-esiliarsi*, per la quale gli obiettivi si ribaltano, e la reale patria dell'*exul* non risulta essere entro le anguste mura della sua città, bensì nel confine della sua audacia e delle sue virtù. Pertanto, l'esilio di Dante non costituì solo una sorta di *via crucis*, ma sortì anche – e soprattutto – un arduo, ardito e idealmente vittorioso *iter* artistico, specie per quel che concerne la costruzione dell'immagine del poeta-profeta,[14] a individuare le

[13] Si cita da Padoan, *Il progetto di poema paradisiaco: "Vita nuova", XLII (e l'epistola di Ilaro)*, in ID. , *Il lungo cammino del "Poema sacro". Studi danteschi* 14-16 ("Ecco dunque che, intendendo quest'uomo andare nelle regioni al di là dei monti e transitando attraverso la diocesi di Luni, mosso o da devozione del luogo o da altra causa, venne al monastero sopradetto. Vedendo costui, ancora sconosciuto e a me e agli altri miei confratelli, gli chiesi cosa volesse; e non rispondendo egli ma osservando invece l'edificio, gli chiesi di nuovo cosa cercasse. Allora egli, avendo guardato intorno i confratelli che erano con me, disse: pace. Io arsi ancor più quindi dal desiderio di sapere di lui, di quale condizione quest'uomo fosse, e lo trassi in disparte dagli altri; e avuto poi con lui un colloquio, seppi chi era. Quantunque non lo avessi mai visto prima di quel giorno, la sua fama mi era giunta già da molto tempo").

[14] Dante: poeta o profeta? È una delle più spinose *cruces* esegetiche che ha tormentato sia gli antichi sia i moderni commentatori. Insomma, l'*iter* dantesco va ritenuto una *fictio* poetica o invece una *visio* profetica? La questione è stata riproposta, anche da Iannucci, il quale, dopo aver delineato, con accuratezza e rigore ermeneutico, la storia del dibattito critico concernente siffatto argomento, pone l'accento sulle profonde analogie intercorrenti tra le strategie poetiche della *Commedia* e i modi del profetismo biblico; alla luce di tale ottica, a Dante potrebbe essere conferito lecitamente il titolo di "profeta", a condizione che la sua missione profetica sia considerata non "come una dicotomia tra *propheta* e *poeta*, ma piuttosto come una fusione dei due elementi"; anzi, lo studioso è persuaso che "la missione di Dante di essere poeta della verità sia dominante e giustifichi la sua collocazione nel contesto della profezia biblica. Come i profeti biblici, egli interpreta la sua missione in quanto omaggio alla verità della parola di Dio e la enuncia per mostrare i mali del presente e per tratteggiare una visione di un futuro migliore. La

ragioni della storia universale, per trarne le linee di interpretazione del presente e del futuro. Sulla scorta di tale prospettiva, come avrebbe potuto accettare l'offerta fiorentina di un'amnistia (1315) che imponeva condizioni umilianti? Il suo categorico rifiuto è motivato nella XII *Epistola* in questi termini:

> Estne ista revocatio gratiosa qua Dantes Alagherii revocatur ad patriam, per trilustrium fere perpessus exilium? Hocne meruit innocentia manifesta quibuslibet? hoc sudor et labor continuatus in studio? Absit a viro phylosophie domestico temeraria tantum cordis humilitas, ut more cuiusdam Cioli et aliorum infamium quasi vinctus ipse se patiatur offerri! Absit a viro predicante iustitiam ut perpessus iniurias, iniuriam inferentibus, velut benemerentibus, pecuniam suam solvat!
> Non est hec via redeundi ad patriam, pater mi; sed si alia per vos ante aut deinde per alios invenitur, que fame Dantisque honori non deroget, illam non lentis passibus acceptabo; quod si per nullam talem Florentia introitur, nunquam Florentiam introibo. Quidni? nonne solis astrorumque specula ubique conspiciam? nonne dulcissimas veritates potero speculari ubique sub celo, ni prius inglorium, ymo ignominiosum populo Florentino, civitati me reddam? Quippe nec panis deficiet.
>
> (*Epistola* XII, 5-9)[15]

Nell'*Epistola* II, indirizzata a Oberto e Guido, conti di Romena, Dante, nell'esprimere il profondo cordoglio per la morte del loro zio Alessandro e nell'elogiare, tra l'altro, l'animo virtuoso e la liberalità del defunto, coglie l'occasione per dichiarare che egli, sovente, nutriva consolazione e deponeva la propria speranza, circa la sua vicenda di *exul inmeritus*, solo in Alessandro, conte di Romena. Così, l'esule, affranto dalla scomparsa del conte, giustifica la

missione di Dante a servizio della verità infonde intensità profetica nella sua opera e lo rivela non solo grande poeta, ma anche, altrettanto, un messaggero religioso del Signore, un vero profeta il cui compito, analogamente a quello dei profeti biblici, è svelare la realtà di Dio e il Suo desiderio che il Suo popolo Gli sia fedele, in modo da poter trascorrere l'eternità con Lui, sotto il Suo sguardo pieno d'amore" (Iannucci, *Dante:poeta o profeta?*, in "*Per correr miglior acque... ". [...]*, t. I, pp. 111-12).

[15] Si cita dalle *Opere minori* a cura di Frugoni-Brugnoli ("È questa la grazia del richiamo con cui Dante Alighieri è richiamato in patria dopo aver patito quasi per tre lustri l'esilio? Questo ha meritato una innocenza evidente a chiunque? Questo i sudori e le fatiche continuate nello studio? Lungi da un uomo familiare della filosofia una bassezza d'animo a tal punto fuor di ragione da accettare egli, quasi in ceppi, di essere offerto, a guisa di un Ciolo e di altri disgraziati. Lungi da un uomo banditore della giustizia il pagare, dopo aver patito ingiustizie, il suo denaro agli iniqui come a benefattori.
Non è questa la via del ritorno in patria, o padre mio; ma se una via diversa da voi prima o poi da altri si troverà che non deroghi alla fama e all'onore di Dante, quella non a lenti passi accetterò; che se non si entra a Firenze per una qualche siffatta via, a Firenze non entrerò mai. E che dunque? Forse che non vedrò dovunque la luce del sole e degli astri? Forse che non potrò meditare le dolcissime verità dovunque sotto il cielo, se prima non mi restituisca alla città, senza gloria e anzi ignominioso per il popolo fiorentino? Né certo il pane mancherà").

sua assenza dalle "lacrimosis exequiis", dovuta alla inopinata povertà che l'esilio gli ha arrecato, invita la "progenies maxima Tuscanorum" a dolersi della dipartita di un sì eccezionale uomo, tanto quanto "me miserum [...], qui a patria pulsus et exul inmeritus infortunia mea rependens continuo, cara spe memet consolabar in illo". [16] Per la topica consolatoria dell'esilio anche l'*Epistola* III si rivela indicativa, in quanto Dante, per persuadere Cino da Pistoia a tollerare la sventura dell'esilio, gli consiglia di leggere sollecitamente i *Fortuitorum Remedia* – opera diffusa nel Medioevo e attribuita a Seneca –: "que ab inclitissimo phylosophorum Seneca nobis velut a patre filiis ministrantur, et illud de memoria sana tua non defluat: 'Si de mundo fuissetis, mundus quod suum erat diligeret'". [17] Significative, inoltre, ai fini del nostro discorso, la VI, nella quale Dante, rivolgendosi agli "scelleratissimi Fiorentini" rimasti in città, definisce se stesso "exul inmeritus" e loro pronti per la feroce voracità della cupidigia ad ogni scelleratezza (VI, 5); la VII, dedicata ad Enrico VII, nella cui chiusa si legge: "ac quemadmodum, sacrosancte Ierusalem memores, exules in Babilone gemiscimus, ita tunc cives et respirantes in pace, confusionis miserias in gaudio recolemus". [18] Infine, sicuramente degna di rilievo avrebbe dovuto essere una epistola a noi non pervenuta, di cui riferisce l'unico testimone diretto della scrittura dell'Alighieri, Leonardo Bruni – "veduto in alcune epistole di sua propria mano scritte" –,[19] il quale annota che Dante ospite a Verona presso gli Scaligeri "ridussesi tutto a umiltà, cercando con buone opere et con buoni portamenti racquistare la gratia di potere tornare in Firenze per spontanea revocatione di chi reggeva la terra. Et sopra questa parte s'affaticò assai, et scrisse più volte, non solamente a particulari cittadini et del reggimento ma al popolo; et intra l'altre una epistola assai lunga, che incomincia: 'Populе mee, quid feci tibi?'" (546).

L'attività epistolare di Dante è davvero frenetica ed è architettata su una prosa tendente più che altro all'enfasi conturbata della rampogna, con abbondanti ricorsi all'*apostrophatio*, all'*exclamatio*, all'*interrogatio*, all'*antonomasia*, all'*iperbole*. Insomma, le *Epistole* documentano un uso sapiente dei procedimenti retorici e delle varie forme del *cursus*, frutto di grande perizia tecnica.

Da queste esemplificazioni testuali concrete emergono commiserazione e

[16] *Ep.* II, 3 ("io misero [...], che cacciato dalla patria ed esule senza colpa, la mia sventura considerando di continuo me stesso in lui consolavo con cara speranza").

[17] *Ep.* III, 8 ("che dal famosissimo dei filosofi, Seneca, a noi, come dal padre ai figli, sono offerti e non scorra via dalla tua buona memoria quel detto: 'Se voi foste del mondo, il mondo amerebbe ciò ch'è suo'").

[18] *Ep.* VII, 30 ("e come ora, memori della sacrosanta Gerusalemme, esuli gemiamo in Babilonia, così allora cittadini e respirando nella pace ricorderemo nella gioia le miserie della confusione").

[19] Bruni, *Vita di Dante*, in ID., *Opere letterarie e politiche* 548.

sofferenza per la condizione di esiliato misero ed erratico, la pungente nostalgia di Firenze, la delazione per un'ammenda iniquamente subita, mentre traspare, altresì, la vigorosa affermazione della nobiltà di uomo e di intellettuale; elementi, questi ultimi, che confluiranno abbondantemente, a mo' di puntelli, in alcuni emblematici canti della *Commedia*. L'opera, infatti, nasce – in particolare la terza cantica – proprio come la reazione dell'*exul inmeritus,* che oppone all'ingiustizia della Terra l'autentica giustizia del regno ideale (Paradiso). È quasi una sorta di regno dei fini in cui si realizza quel connubio virtù-giustizia infranto in terra: di qui, l'urgenza di ripristinare la concordia tra *civitas* terrena e *civitas* celeste. Alla sofferta esperienza della realtà Dante contrappone l'esperienza ideale ultraterrena, ponendosi quale giudice – pur sempre umano – dei suoi personaggi e del suo tempo, per rivendicare il bene per il bene, il male per il male. Già con la *Monarchia* egli, ricorrendo alla visione dell'umanità guidata dai "due Soli", l'uno indipendente dall'altro, in effetti rispondeva proprio all'ansia di giustizia e di pace dell'esule, alla sua ultima illusione, crollata con il fallimento dell'impresa di Arrigo VII di Lussemburgo.

Più concreti – ora in maniera implicita, ora esplicita – sono, invece, i richiami all'esperienza dell'*exul inmeritus* nella *Commedia*, dove l'indole politica è connaturata all'indole morale. Possiamo, così, individuare e opportunamente documentare i riferimenti che Dante fa alla sua lacerante esperienza dell'esilio già nel secondo canto dell'*Inferno*, allorché – secondo Iannucci – Beatrice che discende agli Inferi "riscatta Dante dall'esilio, sia politico che spirituale, in cui la Fortuna e il Tempo l'hanno gettato. Il suo gesto drammatico risolve la trama del poema, che nella sua formulazione più semplice è una testimonianza dell'esilio di Dante da Firenze e del suo rimpatrio nella città celeste" (Iannucci A. A., p. 231). Nel VI dell'*Inferno,* Dante pone tre domande a Ciacco: quale sarà il futuro di Firenze? Nella "città partita" vi sono cittadini giusti? Qual è la causa di tanto gravi discordie civili? Il goloso fiorentino preannuncia che

> [.] "Dopo lunga tencione
> verranno al sangue, e la parte selvaggia
> caccerà l'altra con molta offensione.
> Poi appresso convien che questa caggia
> infra tre soli, e che l'altra sormonti
> con la forza di tal che testé piaggia.
> Alte terrà lungo tempo le fronti,
> tenendo l'altra sotto gravi pesi,
> come che di ciò pianga o che n'aonti.
> Giusti son due, e non vi sono intesi:
> superbia, invidia e avarizia sono

le tre faville c'hanno i cuori accesi. (*If.* VI, 64-75)[20]

È qui compendiata, tramite il ricorso ad alcune parole chiave – *alte-pesi-pianga* – la vicenda di una disfatta e di un trionfo, con il suo seguito di arroganza, di sopraffazioni, di acute e lancinanti sofferenze. E siccome Dante fu tra le fila dei vinti, il suo accento si pone incupito sulle tribolazioni interiori sue e dei suoi sodali sconosciute al vincitore. Invero, la profezia di Ciacco riguarda esplicitamente Firenze, ma contiene implicitamente un lieve cenno alle vicende personali di Dante, al suo esilio, riverberato nei "gravi pesi", sotto cui il partito dei Bianchi sarà, purtroppo, lungamente tenuto. Nondimeno, una comunanza di sorte è al fondo della condizione di Dante e del dannato, di sentire allo stesso modo: ambedue sono esuli, l'uno in terra (*exul inmeritus*) l'altro nell'inferno, del tutto consapevole di averlo meritato. Certo, il dialogo di Ciacco è "lapidario" e "freddo", ma – postilla Di Pino –

quel linguaggio di dolore e d'ironia, di compianto e di sarcasmo in commistione con una disposizione d'amore chiusa e immanente nel cuore; quel linguaggio dal quale secoli di lettori hanno appreso l'*animus* dell'esule verso la città i cui cittadini l'hanno gettato "fuori del suo dolce seno": quel linguaggio, nel canto di Ciacco, non è ancora scattato. Deve sorprenderci il fatto che, se veramente Ciacco – come pare di dover dedurre – gli predice l'imminente esilio, Dante lavori di retorica (tre domande, tre risposte), e immagini che il dannato alluda con distacco a Firenze senza nominarla ("la tua città").

(Di Pino, *Firenze nella immaginativa oltremondana di Dante* 325)

Tuttavia, in questo primo fra i canti politici della *Commedia,* come nota V. Sermonti, "l'esilio di Dante, assorbito dal fondo catramoso del quadro, aspetterà quattro canti per affiorare alla superficie dell'iconografia poetica". [21] Difatti, la prima puntuale e diretta predizione dell'esilio sarà pronunciata a Dante da Farinata degli Uberti:

"Ma non cinquanta volte fia raccesa
la faccia de la donna che qui regge,
che tu saprai quanto quell'arte pesa."

(*If.* X, 79-81)

Giova puntualizzare che l'anima che il pellegrino incontra è, di tanto in tanto, il riflesso del poeta; secondo R. Giglio, in essa si rispecchia

parte della propria coscienza, alla ricerca di peccati o di residui di essi, che ora la poesia,

[20] Qui e altrove le citazioni sono tratte da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Petrocchi.

[21] Sermonti (a c. di), *La Divina Commedia, Inferno* VI (79).

con la sua grande capacità escatologica, provvede a purgare interamente. [...] L'autobiografia, intesa come purificazione, va pertanto estrapolata dalla caratterizzazione di alcuni personaggi, rilevata dai colloqui che il personaggio Dante ha con essi; in tal modo si ha la possibilità di inseguire anche i riposti pensieri, le interne sofferenze, le tensioni al peccato che costellarono la vita e l'esilio del poeta.

(Giglio 37-38)

In realtà, la base sulla quale si adempie la graduale proiezione della figura di Dante in Farinata, consiste nella scelleratezza della nuova Firenze, che ha sperimentato le sue prime prove, espellendo gli Uberti, e culminerà nell'esilio di Dante, fautore della giustizia.

Soltanto "la cara e buona immagine paterna" di Brunetto Latini poteva essere adeguata a predire la gloriosa e immortale sorte di Dante ("'Se tu segui tua stella, / non puoi fallire a glorïoso porto, / se ben m'accorsi ne la vita bella; / e s'io non fossi sì per tempo morto, / veggendo il cielo a te così benigno, / dato t'avrei a l'opera conforto'", XV, 55-60); e nessuno meglio di altri, a cui era toccato la ventura di sperimentare l'esilio in terra straniera, motivo le stesse scissioni di parte, era in grado di profilargli come una *dignitas* la condizione di esule e di braccato:

> "Ma quello ingrato popolo maligno
> che discese di Fiesole ab antico,
> e tiene ancor del monte e del macigno,
> ti si farà, per tuo ben far, nimico:
> ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi
> si disconvien fruttare al dolce fico.
> Vecchia fama nel mondo li chiama orbi:
> gent'è avara, invidiosa e superba:
> dai lor costumi fa che tu ti forbi.
> La tua fortuna tanto onor ti serba,
> che l'una parte e l'altra avranno fame
> di te; ma lungi fia dal becco l'erba.
> Faccian le bestie fiesolane strame
> di lor medesme, e non tocchin la pianta,
> s'alcuna surge ancora in lor letame,
> in cui riviva la sementa santa
> di que' Roman che vi rimaser quando
> fu fatto il nido di malizia tanta."
>
> (*If.* XV, 61-78)

È questo un precipuo insegnamento morale, che la risposta del discepolo pienamente e decisamente conferma: poiché, qualunque cosa avvenga, egli resterà irremovibile:

"Ciò che narrate di mio corso scrivo,
e serbolo a chiosar con altro testo
a donna che saprà, s'a lei arrivo.
Tanto vogl'io che vi sia manifesto,
pur che mia coscïenza non mi garra,
ch'a la Fortuna, come vuol, son presto.
Non è nuova a li orecchi miei tal arra:
però giri Fortuna la sua rota
come le piace, e 'l villan la sua marra."

(*If.* XV, 88-96)

La risposta di Dante risulta ben degna del prestigio della magnanima "sprezzatura" del maestro,[22] e armonizzata allo stesso stringato sapore sentenzioso. La rigorosa e alta dirittura morale di Brunetto Latini era ormai filtrata in quella del discepolo, memore che "il magnanimo sì merita virtudi e grandi onori, li quali s'avvegnono a lui; apparecchia l'anima sua a cose grandi, e dispregia le cose piccole e vili" (*Tesoro*, XXXIV, 110). Inoltre, i versi "giri Fortuna la sua rota / come le piace, e 'l villan la sua marra", su cui ha posto una sottile attenzione esegetica Iannucci, non vanno considerati unicamente come "una risposta acuta e commovente alla profezia di Brunetto, ma anche come una testimonianza precisa" in cui Dante "riconosce che il tempo – *Chronos* – scorre inevitabilmente verso l'esilio e che questo evento segnerà una svolta drammatica nella sua vita –un *Kairos*" (Iannucci A. A., p. 226).

Nella settima bolgia Dante s'imbatte in un dannato incenerito, violento uomo di parte e ladro pistoiese, Vanni Fucci, il quale, dopo aver impetuosamente e sdegnosamente confessato di aver rubato gli arredi di una cappella del duomo di Pistoia, si vendica – causando dolore a Dante – con una veemente profezia: la rovinosa disfatta dei Guelfi bianchi ad opera di Moroello Malaspina. Di qui, anche Dante, come gli uomini del suo partito, sarà esiliato da Firenze:

"Ma perché di tal vista tu non godi,
se mai sarai di fuor da' luoghi bui,
apri li orecchi al mio annunzio, e odi.
Pistoia in pria d'i Neri si dimagra;
poi Fiorenza rinova gente e modi.
Tragge Marte vapor di Val di Magra
ch'è di torbidi nuvoli involuto;
e con tempesta impetüosa e agra
sovra Campo Picen fia combattuto;
ond'ei repende spezzerà la nebbia,
sì ch'ogne Bianco ne sarà feruto.
E detto l'ho perché doler ti debbia!" (*If.* XXIV, 140-151)

[22] Si rinvia a Cottignoli 33-35.

Così Vanni Fucci, bestia e ladro, chiude canto e profezia con uno dei versi più brutalmente traboccanti della *Commedia*.

Nella seconda cantica le profezie sono sorrette da un tono lirico più sfumato. Mario Luzi asserisce che è proprio il *Purgatorio* la parte della *Commedia* in cui meglio si esprime più direttamente la fondamentale struttura concettuale e metafisica dell'esilio, in quanto

> nel purgatorio si attuano per coincidenza le due condizioni essenziali: quelle della perdita e del rimpianto e quella dell'esclusione dal sommo gaudio. Progressivamente le anime si spostano dalla prima alla seconda, il primo senso di sradicamento cede al desiderio e all'attesa; l'*allora* è offuscato e cancellato dal *non ancora*. Sublime e umanissimo paradigma di quello che fu l'esperienza politica, morale e teologale dell'esilio per Dante: un uomo che come i suoi coevi aveva implicito il valore materiale ed etico della sede, dell'ubicamento civile: e come gli altri intellettuali formati nella dottrina tomistica aveva dello stesso soprannaturale una visione *insediata*.
> Bisogna, credo, tener presente questa sostanziale premessa per misurare il valore dello sconvolgimento e del superiore ritrovamento che l'esperienza dell'esilio ha riservato a Dante; e per meditare convenientemente sulla forza di rivelazione che egli vi ha scorto fino ad assumerla a immagine e a interpretazione totale del destino terreno e ultraterreno dell'uomo.
>
> (Luzi, *L'esilio, Dante, la poesia* 207-08)

Nel VI canto del *Purgatorio* l'esilio non viene considerato come sciagura personale, bensì come conseguenza della sventura di tutta la città, poiché, a causa delle lotte fra fazioni, i cittadini fiorentini alternativamente solevano essere banditi e richiamati, in conseguenza del fatto che Firenze aveva "mutato" e "rinovate membre!" Così, ancora una volta, la vicenda personale dell'esule diventa esemplare della realtà della degenerazione di una città intera.

Malinconica, contenuta nell'VIII canto, che vibra dello stato d'animo dell'*exul inmeritus*, è la profezia di Currado Malaspina, che anticipa, in certo qual modo, quella più concreta e diretta di Cacciaguida. L'*incipit* è di un preludio toccante, in quanto introduce il tema della lontananza che, nel corso del canto, si muterà in quello dell'esilio, una delle costanti della prima e della seconda cantica, ma soprattutto una delle più significanti interferenze del vissuto di Dante nell'opera. L'esilio viene qui ad intersecarsi con la obbligata lontananza da Dio delle anime che ospitano l'antipurgatorio:[23]

[23] Argomenta efficacemente Chiavacci Leonardi che l'VIII del *Purgatorio* appare il canto dell'esilio per eccellenza: "[...] dove il doppio aspetto che tale parola assume lungo tutto il poema, del quale è uno dei motivi-guida, se non forse il più importante, viene a rivelarsi contestualmente, in una contiguità che un'altra sola volta, nel XXV del *Paradiso*, si manifesterà così apertamente. Il duplice esilio di cui il poema si fa voce è infatti quello storico del personaggio Dante, lontano dalla sua città, Firenze, dove spera invano di ritornare, e quello spirituale – che è dello stesso Dante ma anche di ogni uomo

Era già l'ora che volge il disio
ai navicanti e 'ntenerisce il core
lo dì c'han detto ai dolci amici addio;
e che lo novo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si more;
quand'io incominciai a render vano
l'udire e a mirare una de l'alme
surta, che l'ascoltar chiedea con mano.

(*Pg.* VIII, 1-9)

Il pungente dolore individuale di Dante, pur così martellantemente presente, si innalza, in questa atmosfera impregnata di *pathos*, a livello universale, purgato nello struggimento di tutti gli uomini, nell'*iter* di questa vita che è un ininterrotto dover abbandonare ciò che si ama. L'angoscia di Dante esule, che non vagheggia più la *iustitia* degli uomini, si riverbera in quella sovra-umana di

– dell'anima dalla sua patria, il cielo, alla quale non invano si tende, con speranza che non sarà delusa.

Ora, in questo canto ottavo, l'uno e l'altro esilio, che in vario modo intessono tutta la trama del poema, sono cantati con uno scambiarsi di accenti e di immagini che ne fa infine uno solo, come in realtà essi divennero nell'animo dell'uomo che quel poema scrisse.

Qui 'le memorie dell'esilio – scrisse il Tommaseo – si alternano alla speranza e alle visioni del cielo'. Ma questa alternanza [...] si giuoca tra due termini simili, in quanto 'speranza' e 'visioni del cielo' sono infine i modi in cui si esprime il sospiro di un altro esilio, diverso nei termini ma uguale nella sostanza.

[...] La dolce ora della sera che punge il cuore di coloro che sono 'fuori della loro patria' [...], nei grandi versi cui più che due lustri di doloroso esilio danno la memorabile modulazione – ora segnata dalla campana della preghiera che si leva prima della notte –, vuole qui indicare un tempo del racconto: il tempo in cui le anime raccolte nella valle si uniscono appunto in preghiera [...], guardando al cielo come luogo della loro speranza.

Ma tutti gli spiriti qui riuniti al tramonto sono anch'essi degli esuli, 'fuori della patria', come i viandanti dei primi versi; la *Salve Regina* da loro cantata poco prima – nella quale l'uomo chiede di giungere al termine del suo esilio nella valle terrena – già ce ne ha avvertito. Gli esuli della perifrasi e quelli della valle tuttavia sono e non sono gli stessi: quelli guardano indietro, alle cose care lasciate, con dolcezza ma con malinconia; questi guardano avanti a quel cielo dove giungeranno, con trepidazione ma con speranza. È il diverso segno che sempre accompagna i due esilii, dalla città storica e dalla città celeste, e che in questi versi viene a farsi adiacente e quasi concorrente nello stesso ambito poetico, sovrapponendosi l'una all'altra figura". Parimenti, l'apparizione dei due angeli con vesti e ali verdi, con in mano le spade infuocate, "non altro sono se non la figura dell'originario esilio dell'umanità (come lo chiamerà Adamo nel *Paradiso*), da cui ora si può ritornare grazie alla redenzione" (Chiavacci Leonardi, *Introduzione al canto VIII*, in Alighieri, *Commedia*, *Purgatorio*, vol. II, pp. 227-29).

chi, disorientato e sbigottito, perviene al cospetto di Dio:

> [...] "Or va; che 'l sol non si ricorca
> sette volte nel letto che 'l Montone
> con tutti e quattro i piè cuopre e inforca,
> che cotesta cortese oppinïone
> ti fia chiavata in mezzo de la testa
> con maggior chiovi che d'altrui sermone,
> se corso di giudicio non s'arresta. "
>
> (*Pg.* VIII, 131-139)

Le ultime battute del canto, pronunciate da Currado Malaspina – e come consueto, la profezia è tessuta da uno stile oscuro e ambiguo, oltre che retoricamente molto costruito –, rilevano come si sia affievolita, ormai, in Dante, la malinconia e come l'*exul inmeritus* accetti tristemente il suo peregrinare: accettazione, dunque, umile e votata degli eventi nei quali opera e agisce la *divinitas*.

Altra nota autobiografica chiude il canto XI, in cui viene predetto a Dante che presto assaporerà la ritrosia e la sensazione che genera il "tremar per ogne vena":

> "Più non dirò, e scuro so che parlo;
> ma poco tempo andrà, che 'tuoi vicini
> faranno sì che tu potrai chiosarlo.
> Quest'opera li tolse quei confini. "
>
> (*Pg.* XI, 139-142)

È Oderisi da Gubbio che, dopo aver additato l'anima di Provenzan Salvani, predice a Dante-pellegrino l'imminente esilio, durante il quale avvertirà i morsi cocenti della umiliazione e della miseria e dell'isolamento morale. È in virtù di quell'amara esperienza che sarà capace di cogliere il significato dell'azione eroica del Salvani, allorché quest'ultimo liberò, umiliandosi, un amico sulla piazza di Siena dalle pene che soffriva nella prigione di Carlo I d'Angiò, facendo così tesoro del monito evangelico: "coloro che si umiliano, saranno esaltati". Dunque, Provenzan è stato mutato da orgoglioso in magnanimo, grazie a quel gesto; ed è lo stesso passaggio che si attua in Dante, che, per una qualche dose di superbia, matura proprio nel corso dell'esperienza dell'esilio.

E ancora Bonagiunta Orbicciani da Lucca, dopo aver "mormorato" a Dante che in esilio conoscerà una donna, Gentucca, che gli farà amare la sua città, gli profetizzerà l'esilio in questi termini:

> "Tu te n'andrai con questo antivedere:
> se nel mio mormorar prendesti errore,
> dichiareranti ancor le cose vere. "
>
> (*Pg.* XXIV, 46-48)

Infine, Forese, dopo che Dante gli ha chiesto notizie circa le sorti infelici della patria, riferisce al pellegrino che il maggior responsabile della "trista ruina" di Firenze – ma si astiene dal nominare il fratello Corso Donati – sarà trascinato all'inferno da un cavallo diabolico. L'Alighieri, che riconosce in Corso il "mandante politico" del suo esilio, lo ripagherà con un livore incoercibile, proibendosi di annotarne per iscritto il nome ignominioso:

> "Or va", diss'el; "che quei che più n'ha colpa,
> vegg'ïo a coda d'una bestia tratto
> inver' la valle ove mai non si scolpa.
> La bestia ad ogne passo va più ratto,
> crescendo sempre, fin ch'ella il percuote,
> e lascia il corpo vilmente disfatto.
> Non hanno molto a volger quelle ruote",
> e drizzò li occhi al ciel, "che ti fia chiaro
> ciò che 'l mio dir più dichiarar non puote.
>
> (*Pg.* XXIV, 82-90)

Il filo conduttore che lega l'intero canto VI del *Paradiso* è esibito dalla partecipazione personale del Poeta, dal riverbero della sua vicissitudine autobiografica, dalla consequenzialità del pensiero ivi estrinsecato con molto supplizio dall'Alighieri. Difatti, nella prima parte egli ha delineato la sua posizione politico-storico-religiosa; nella seconda, proiettandosi nella figura di Romeo da Villanova, ha affrescato la sua mestizia di esule, ma, nel contempo, anche la sua dignità, la magnanima *vis*, l'inflessibile condizione di uomo solitario, sebbene un virile ritegno gli abbia ostacolato di insistere sulle tribolazioni che è stato costretto a patire ingiustamente nel corso dei cupi anni dell'esilio:

> "[. . .] e se 'l mondo sapesse il cor ch'elli ebbe
> mendicando sua vita a frusto a frusto,
> assai lo loda, e più lo loderebbe. "
>
> (*Pd.* VI, 140-142)

I riferimenti al motivo dell'esilio, disseminati in vari luoghi della *Commedia* sotto forma di profezie *post eventum* – o pseudoprofezie? – ,[24]

[24] Con singolari spunti esegetici, non privi di stimolante *novitas*, Barberi Squarotti sostiene che nella *Commedia* le vere e proprie profezie sono poche, in quanto quelle così definite da molti commentatori, invero, lette nella adeguata ottica e investite del loro coerente valore esegetico, risultano solo una pseudopremonizione di eventi già accaduti. Tali, puntualizza il critico, devono essere considerate le parole di Ciacco, Farinata, Brunetto, Cacciaguida e delle altre anime che, nel corso dell'*iter* dantesco *ad Deum*, rivelano al poeta–*viator* avvenimenti privati e pubblici. Dante, uomo di profonda fede, è conscio del fatto che *antivedere* il futuro è contro la dottrina di Dio: non soltanto risulta il

allusivi al destino del poeta, sono stati fin qui sempre enigmatici, ma culminano tutti nell'incontro di Dante con il suo trisavolo Cacciaguida, che rivela manifestamente la dolorosa sorte del proprio discendente. Solamente ora si intende come l'esilio, iniquamente tollerato, si trasfiguri in una sorta di "provida sventura", per ricorrere ad una nota espressione manzoniana, poiché esso si innalza a emblema di una condizione privilegiata, quella di essere stato eletto da Dio al fine di assolvere ad una missione di riscatto a beneficio della "*humana civilitas*". L'ingiustizia perpetrata dagli uomini viene in tal modo ricompensata dal sommo Bene stesso, in virtù – ovviamente – di quella visione provvidenziale della storia, specificatamente della civiltà medioevale, con la celebrità di cui Dante godrà presso i posteri e col giovamento che conseguirà loro dall'aver potuto apprendere quanto narrato dal poeta nelle tappe del suo *iter ad Deum*.

Il Crociato del cielo di Marte dichiara vigorosamente l'innocenza di Dante, paragonandolo a Ippolito scacciato inconsapevole da Atene:

> "Qual si partio Ipolito d'Atene
> per la spietata e perfida noverca,
> tal di Fiorenza partir ti convene."
>
> (*Pd.* XVII, 46-48)

Di poi, la struggente umiliazione suscitata dall'esilio, dopo che egli ha lasciato "ogne cosa diletta / più caramente", è quella di sperimentare

> "sì come sa di sale
> lo pane altrui, e come è duro calle
> lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.
> E quel che più ti graverà le spalle,
> sarà la compagnia malvagia e scempia
> con la qual tu cadrai in questa valle;" (Pd. XVII, 58-63)

punto di più elevata *hubrys*, della protervia massima contro la *divinitas* , ma è oltre a ciò l'antitesi del libero arbitrio, pervenendo a congetturare l'esistenza di una sorte ormai decretata con scrittura perpetua nel libro della vita dell'uomo. Pertanto, le parole attraverso le quali Dante fa dialogare i protagonisti, che nella *fictio* gli rivelano il futuro, altro non sono che postille a eventi già verificatisi, o meglio ne sono la "versione ufficiale", in quanto sanzionata da Dio. Di profezie reali, di chiara matrice biblico-gioachimita, è lecito parlare – sempre secondo lo studioso, allievo di Getto –, solo in rari *loci* nella *Commedia*, quali, per ricorrere a qualche esemplificazione, nei versi del veltro e del "cinquecento diece e cinque". Sulla scorta di tali argomentazioni, il critico, dopo aver chiarito il significato delle profezie messianiche "interpretate dall'esegesi cristiana, fin dai Vangeli, come annunciatrici del Cristo", conclude che lo stesso significato rivestano, sostanzialmente, quelle che Dante intercala così solennemente nel poema (Barberi Squarotti, *Spiegazione e profezia* 105-29). Per la controversa, quanto spinosa questione della profezia, ci si limita a rinviare al più completo, ragionato e sistematico saggio di Palma di Cesnola.

Vero è che nulla di sordido o di ignobile risalta dal tessuto di queste parole; il riferimento allo stato di esule di Dante rileva unicamente due punti di austera tribolazione: l'afflizione e l'asprezza di questa vita. Non emerge in tale contesto alcun riferimento nei riguardi degli altri, affinché nutrano pietà per il poeta, né biasimo da parte dei signori prodighi di ospitalità a Dante. L'ostinazione e la inesorabilità risultavano essere effettivamente nella sua condizione di isolato ed estromesso dalla sua Firenze e dalla lotta nella quale si era immerso. Di qui, il suo dolore da individuale si estende a universale e Dante altri non è che l'emblema di tutti coloro che ingiustamente patiscono il sopruso d'altri.

Il profondo dolore causato dall'esilio è, però, riscattato dalla totale separazione da una società con la quale è, ormai, irrealizzabile il dialogo sui valori cristiani; pertanto, esule non è Dante, bensì l'umanità che si è separata da Dio, al quale necessariamente deve essere riportata: in questo consiste, dunque, l'arduo compito di Dante Alighieri, affidatogli dall'alto dei cieli. Ecco così chiarito il trionfo della orgogliosa accettazione della condizione dell'esiliato, con il riscatto dell'intellettuale fuoriuscito:

> "Ben veggio, padre mio, sì come sprona
> lo tempo verso me, per colpo darmi
> tal, ch'è più grave a chi più s'abbandona;
> per che di provedenza è buon ch'io m'armi,
> sì che, se loco m'è tolto più caro,
> io non perdessi li altri per miei carmi."
>
> (Pd. XVII, 106-11)

La questione qui toccata da Dante è quella tipica degli intellettuali smarriti, lacerati interiormente, che in ogni epoca si sono, purtroppo, trovati a vivere e ad agire in un consorzio civile nel quale dominano la prepotenza, l'intolleranza e l'egoismo.

Non certo si esaurisce con la profezia di Cacciaguida il riflesso dell'esperienza dell'esilio dantesco. Nel XXIV del *Paradiso* san Pietro, per sollecitudine di Beatrice, esamina Dante sulla fede. Per fede si diventa cittadini della corte celeste, di quella *civitas Dei* che, sperata nell'esilio terreno "*ex fide vivens*", realizzerà la giustizia e la pace completa. Nel canto successivo l'esule dalla patria terrena viene accettato nella patria celeste;[25] qui Dante mette un nostalgico sospiro rivolto alla patria lontana, rifiutatagli dai suoi antagonisti politici, esternando il desiderio di riuscire a raggiungere, con l'ardua impresa del "poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra" (*Pd.* XXV, 1-2), che lo ha reso "per molti anni macro" (v. 3), il vagheggiato rimpatrio a Firenze e l'incoronazione poetica sul fonte del suo battesimo (vv. 7-9). In siffatto contesto viene a convalidarsi l'inarrestabile congiunzione fra l'esilio e la gloria,

[25] Già nel *Convivio*, IV, XXVIII, 5, Dante aveva posto in corrispondenza il ritorno nella patria terrena con l'ingresso nella patria celeste.

tutta modulata a livello stilistico su toni solenni: Dante, esule e poeta, è ormai conscio della propria grandezza e del ruolo di *scriba Dei* e di poeta-profeta, a cui sono concessi anche gli onori mondani:

> Se mai continga che 'l poema sacro
> al quale ha posto mano e cielo e terra,
> sì che m'ha fatto per più anni macro
> vinca la crudeltà che fuor mi serra
> del bello ovile ov'io dormi' agnello,
> nimico ai lupi che li danno guerra;
> con altra voce omai con altro vello
> ritornerò poeta, e in sul fonte
> del mio battesmo prenderò 'l cappello.
>
> (Pd. XXV, 1-9)

I suindicati versi collimano, a livello di un riscontro intertestuale – e non sembri questa una mera digressione, in quanto il richiamo intertestuale qui è d'obbligo –, con quanto si legge nella prima egloga dantesca a Giovanni del Virgilio, nel corso della quale, parimenti, affiora la nostalgia dell' esule per la patria che ancora gli viene negata:

> "Nonne triumphales melius pexare capillos
> et patrio, redeam si quando, abscondere canos
> fronde sub inserta solitum flavescere Sarno?"
>
> (*Egl.* II, vv. 42-44)
>
> [.]
> Tunc ego: "Cum mundi circumflua corpora cantu
> astricoleque meo, velut infera regna, patebunt,
> devincere caput hedera lauroque iuvabit:
> concedat Mopsus" [...].
>
> (*Egl.* II, , vv. 48-51)[26]

Più che considerare qui solo il rifiuto da parte di Dante alle proposte di Giovanni del Virgilio circa l'invito di recarsi allo Studio bolognese, quale poeta in latino, ed essere incoronato poeta – tra l'altro, Bologna era dominata dai guelfi Neri e la presenza di Dante in quella città non sarebbe stata sicuramente confortata da un'accoglienza propizia! –, è opportuno cogliere anche e soprattutto la rinfervorata speranza di un rientro in Firenze; sebbene ora incanutito, il poeta è

[26] Si cita dall'edizione a cura di Cecchini, in Alighieri, *Opere minori* ("[...]'Non è forse meglio pettinare per il trionfo i capelli, e, se mai torni in patria sulle rive dell'Arno, lì nasconderli canuti sotto la fronda intrecciata, dove ero solito aver florida chioma?'[...] 'Quando i corpi rotanti intorno all'universo e gli abitatori del cielo saranno, come i regni inferi, palesi nel mio canto, mi piacerà cingermi il capo d'edera e d'alloro: Mopso me lo consenta'").

tuttavia confortato dalla sua voce molto potente e autorevole, unicamente per virtù di poesia: la qual cosa tanto più era plausibile, allorché la composizione del *Paradiso* fosse stata ultimata. Inoltre, il riscontro simmetrico fra l'esordio del XXV della terza cantica e i versi succitati dell'egloga sembra essere attestato pure dal contrasto-confronto fra la "florida chioma" del vigore giovanile, quindi corrispondente agli anni prima dell'esilio, e quelli canuti dell'uomo pervenuto alla soglia della maturità, tanto più prestigioso ("con altra voce omai con altro vello"). Non va sottovalutata, infine, la significativa funzione dei tempi verbali, scandita dal trapasso del congiuntivo ottativo dell'*incipit* ("Se mai contínga") all'energico guizzare dei due indicativi futuri: "ritornerò", "prenderò", il cui nesso sintattico ("redeam si quando"; "patebunt [...] iuvabit") trova la sua corrispondenza nei versi citati dell'egloga.

Non è casuale che Dante apra il canto dell'esame sulla speranza con un'occhiata nostalgica a Firenze, che coincide con la *spes* di ritornarvi; tuttavia la malinconica riflessione autobiografica sulla propria condizione di esule – del tutto effimera – è irrilevante rispetto alle coordinate spazio-temporali divine. Difatti, il rientro a Firenze viene reclamato, se non addirittura preteso, in virtù dell'inviolabile diritto del *verbum* poetico, che sormonta qualsivoglia barriera e oltrepassa qualunque antilogia o conflitto terreno; di qui, la libertà a Dante viene elargita, secondo quanto scrive P. Rigo, dalla "poesia della *Commedia* che la riflette dal cielo e la restituisce alla terra. [...] non è Firenze che concede la libertà a Dante, ma è la poesia della *Commedia* che rende libera Firenze; e Dante ritornando in Firenze sancisce in se stesso questa libertà, per lui stesso, scriba e ministro di poesia, ripristinata" (160).

Di poi, Dante viene esaminato da santo Jacopo Maggiore sulla speranza. Beatrice, dopo un esplicito riferimento alla Chiesa militante, chiarisce il motivo per cui a Dante è concesso, dal luogo d'esilio, di ascendere alla Gerusalemme celeste:

> "[. . .] però li è conceduto che d'Egitto
> vegna in Ierusalemme per vedere,
> anzi che 'l militar li sia prescritto. "
>
> (Pd. XXV, 55-57)

Invero, a noi sembra proprio questo il luogo in cui si assiste a un'apoteosi dell'Esilio, quale ultima, mistica tappa dell'*iter* dantesco. Un episodio storico, qui richiamato, l'esilio degli Ebrei, nuovamente si flette sul livello della storia, per favorire e, nel contempo, sorreggere la *spes* di un *exul* dell'Autunno del Medioevo. Ma dal motivo del rimpatrio, esplicita nostomania, la vicissitudine di quest'*exul*, qui – molto probabilmente –, più che in altri *loci* nella *Commedia*, coincide con la ventura dell'intera umanità. Non a caso, nel canto XXVI, a chiudere gli incontri del cielo delle stelle fisse, sospeso e oscillante tra fisica e metafisica, si leva la luce di Adamo, che spiega a Dante "la cagion di tanto

essilio" (v. 116): è proprio Adamo – il primo ed unico uomo non nato dal parto di una donna, ma creato direttamente da Dio – l'iniziatore della perenne condizione dell'uomo esule.

Al fondo, lo scopo per cui l'*iter* si attua e si conclude, raggiunge la meta suprema nei versi 37-40 del XXXI del *Paradiso*:

> [. . .] ïo, che al divino da l'umano,
> a l'etterno dal tempo era venuto,
> e di Fiorenza in popol giusto e sano,
> di che stupor dovea esser compiuto!

Firenze viene ricordata per l'ultima volta, in quanto essa è, ormai, un bene irrecuperabile, come scrive la Chiavacci Leonardi: "[. . .] ricordo che qui – fuori del tempo – non si fa più voce profetica, ma implorazione del cuore umano all'aiuto divino. E Dante assume ora, in questo cielo dove finalmente è giunto, la figura che per tutto il poema lo accompagna come sua ombra, o suo doppio, quella del pellegrino che si trova nel *tempio del suo voto*, cioè dell'esule che arriva in patria". [27] Così Firenze e Gerusalemme si equivalgono, storia ed escatologia si incrociano. La condizione di Dante esule si carica, stemperandosi, di dimensione sovrapersonale e metastorica: colui il quale risulta giusto nell'eternità viene esiliato dalla terra, pertanto può ritenersi ormai definitivo l'addio al mondo della contingenza, grazie al fatto che l'uomo è riuscito ad approdare alla sua reale patria, con l'animo libero e *trasumanato*, come asserva Iannucci: "[. . .] così il tema dell'esilio nel poema sacro si risolve non nel tempo, ma aldilà della sfera della Luna, sul piano anagogico" (232).

Autobiografia universale, dunque, questa di Dante, in quanto la sua vicenda biografica ed artistica persiste ad incidere tenacemente nella sensibilità odierna e il suo insegnamento, mai come oggi, che viviamo in un delicatissimo e drammaticissimo momento storico, nel quale, purtroppo, la *feritas* ha prevalso e trionfato sulla *humanitas*, si rende quanto mai attuale. Onde, l'esilio del divin Poeta si è protratto sino ai nostri giorni e si flette nell'esilio di coloro che naufragano nella loro condizione di solitudine, causa il deterioramento dell'era consumistica, e non riveste importanza alcuna, se nello stesso luogo in cui si è nati, o, addirittura, nel contesto socio-familiare, dove compaiono larve e sagome rifrante nel lugubre turbinio di una condizione di psicostemia e di estraniazione alienante.

Quale fisionomia ha assunto l'esilio nel corso della nostra letteratura?

Non è agevole – per economia di spazio – analizzare ed esaurire la vastità e complessità del tema della ricerca; indagini di tal genere non sono mai veramente esaurite: né importa che lo siano, come sanno gli intendenti.

[27] Chiavacci Leonardi, *Introduzione al canto XXXI*, in Alighieri, *Commedia*, *Paradiso*, 1997, vol. III (850).

Pertanto, si procederà, solo per rapide campionature, il cui discorso tende a individuare alcune significative tarsie dell'esilio in letteratura, che, da Dante, esemplare inauguratore, viene a costituirsi come una sorta di mosaico per una autobiografia universale.

* * *

II. Anche Petrarca pagherà con l'esilio dell'apolide – *nullius civitatis civis* – le scelte del suo stesso immaginario, quel vagare qua e là senza meta, quella solitudine interiore ("Solo et pensoso i più diserti campi / vo misurando [...]")[28] che è il tormento di un'anima in perpetuo esilio. Esilio-rinuncia, esilio assenza-lontananza in Petrarca:

> S'io esca vivo de' dubbiosi scogli,
> et arrive il mio exilio ad un bel fine,
> ch'i' sarei vago di voltar la vela,
> et l'anchore gittar in qualche porto!
> Se non ch'i' ardo come acceso legno,
> sì m'è duro a lassar l'usata vita.
>
> (LXXX, vv. 31-36)

È un tormento, una solitudine, un esilio che si trasmetteranno, come una sorta di eredità, in modi e forme diverse, al Tasso e al Leopardi.

È nota la vicenda umana di Tasso, "fugace peregrino", costretto a scrivere e a veramente vivere *per intervalla insaniae*, negli intervalli della pazzia. Sarà il primo – di una serie di poeti, fortunatamente non troppo lunga! – a patire fino in fondo il drammatico esilio del manicomio. Indicativi, in tale direzione, sono testi quali *Alle figlie di Renata*, *Al Metauro* e una lettera indirizzata ad Antonio Costantini, datata 1-10 aprile 1595.

Ma addirittura tutto un secolo sarà attraversato – e quasi reso esemplare – dal mito dell'esule: quell'Ottocento romantico e non, in cui presto si delineano le figure di Foscolo-Mazzini-Berchet-Fusinato-Scalvini-Ruffa-Tommaseo. Scriveva il Tommaseo: "Tua patria è l'esiglio,/ tua sede il periglio,/ tua legge l'amor", rivolgendosi alla propria anima ferita dal tempo; ma già Foscolo, esule romantico per eccellenza, aveva insuperabilmente tratteggiato, prima nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e poi nei *Sonetti* e nelle *Grazie* quella figura dell'esule fuggiasco anche da sé ("Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo [...]"), quell'essere *esiliato* e, insieme, *esiliarsi*, che riconduce tutta questa schiera di esuli al loro sommo inauguratore, Dante.

Di "autoesilio" si può parlare per Leopardi, separato dal mondo dalla finestra del "paterno ostello", unitamente alla *siepe*, anch'essa fondamentale per la comprensione della solitudine leopardiana. Ma quanto lontana questa dalle

[28] Qui e altrove le citazioni sono tratte da Petrarca, *Canzoniere*, a c. di Antonelli et al.

figure esiliate di Manzoni: Napoleone ed Ermengarda, salvate *in extremis* dalla "provida sventura" della loro stessa morte.

Ma sono molti e pressoché infiniti i modi in cui un'anima – poetica o non – può avvertire ad un certo punto della propria vita e della propria storia quest'estraneità, quella separazione dal mondo – o da un certo mondo – che ne determina l'esilio obbligato o volontario.

Si pensi alla figura dell'esule quale si enuclea dai versi degli Scapigliati in forte e netto contrasto con l'affarismo borghese o alla figura dell'esule novecentesco che avverte sempre più lo *smarrimento*, la *solitudine*, l'*angoscia* di appartenere ad un'età dominata dai consumi, e a un progresso incontrollato che rende l'uomo sempre più schiavo dei suoi bisogni a discapito del suo patrimonio interiore e, perciò, sempre più attanagliato dalla *nostalgia* di un mondo altro e diverso, di una "patria ideale", di una città, di un paese dell'anima, perfino di una lingua, di un dialetto perduto e presto anche ritrovato, per non vivere fino in fondo l'esilio.

Siamo al centro della figura dell'esule quale si è andato delineando nel "secolo breve", il Novecento. Si tratta di un esilio che è stato, talvolta, avvertito – e poi poeticamente espresso – come solitudine, angoscia, disperazione. Solitudine, come nel caso del Michelstaedter, anche nello stare tra la folla ("Ho paura di trovarmi fra gente, allora mi sento tanto più isolato"),[29] o all'interno di una straniante città moderna, come nel caso dell'esilio psicologico di Sbarbaro ("che la città mi pare / sia fatta immensamente vasta e vuota"),[30] o all'interno della carcerazione manicomiale, come nel caso di Campana e di Lorenzo Calogero. Ma solitudine e *serena disperazione* ed esilio si ritrovano nell'ambiguità dell'esistenza di Umberto Saba e in modi abbastanza simili nel "distacco progressivo", nelle "fughe" di Vincenzo Cardarelli. Ed è subito mitica la figura del *naufrago* ungarettiana, quasi *alter ego* dello stesso Ungaretti, "uomo di pena":

> In nessuna
> Parte
> di terra
> mi posso
> accasare. [31]

E siamo al Montale della "muraglia" con i "cocci aguzzi di bottiglia" e alla sua "insormontabilità",[32] condizione di permanente esilio esistenziale. E c'è, in A. Gatto, il volontario esilio del poeta dall'*isola dell'essere* e quello di Quasimodo

[29] "Alla famiglia, 23 ottobre 1905", in Michelstaedter, *Epistolario* (14).

[30] Sbarbaro, *Ecco dalla lussuria. M'incammino, Pianissimo (1914)*, in ID. , *L'opera in versi e in prosa* (25).

[31] Ungaretti, *Girovago*, in ID. , *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (85).

[32] Montale, *Meriggiare pallido e assorto, Ossi di seppia*, in ID. , *L'opera in versi* (28).

dall'isola amata e mitizzata. Difatti, il nostalgico ricordo della Sicilia accresce la mesta malinconia dell'esilio in terra lombarda e rende più doloroso, con il presagio della morte, l'anelito di quella *quies* vagheggiata in una "ignota terra", quindi a Tindari Quasimodo oppone "la terra ove ogni giorno" il poeta s'inabissa, nella quale si logora la coscienza dell'allontanamento e dell'abbandono; pertanto, solo il canto può fungere da lenimento consolatorio, attraverso l' "aspro esilio".

Terra d'esilio di Pavese offre una testimonianza concreta di una storia privata di tragica solitudine, popolata da protagonisti emarginati e da scene tristi. Identica atmosfera aleggia ne *Il carcere*, il racconto di una chiusa angoscia, di una solitudine bene espressa dal confino, dove Stefano, il protagonista, è assente metafisicamente dal resto del mondo, perché condannato, o autocondannatosi, ad una condizione di cruenta solitudine che gli permette di guardare la vita "come dalla finestra del carcere". Il quadro dell'esperienza dell'esilio in Pavese si estende, con tinte sempre più tetre di delicate e squarciate note di solitudine, in *Lo steddazzu* , in cui alla condizione dell' "uomo solo" si unisce anche quella proveniente dal confino politico: "La lentezza dell'ora / è spietata, per chi non aspetta più nulla";[33] tuttavia – sostiene Di Pino – l'esilio per Pavese consiste "nella dissipazione del mito o, meglio, nella contaminazione irreparabile tra mito e storia". [34]

Non può non ricordarsi qui I. Silone – esule in Svizzera dal 1930 al 1945 –, perseguitato dal regime fascista. Da questa esperienza nasceranno i cosiddetti romanzi dell'esilio (*Fontamara*, *Pane e vino*, *Il seme sotto la neve*). Le amare e lancinanti vicende dell'esilio vengono, tra le altre cose, proiettate in Pietro Spina, il protagonista di *Pane e vino* e di *Il seme sotto la neve*, soprattutto per la difficoltà che egli dovrà affrontare e per la sua condizione di fuggiasco.

Financo nei campi di concentramento la *Commedia* di Dante ha offerto una sorta di conforto per i detenuti: basti ricordare P. Levi, cui "l'orazion picciola" dell'Ulisse dantesco (*Se questo è un uomo*) pare un punto d'appoggio per sollevarsi dalla condizione di abbrutimento ferino del *Lager*. Il celebre canto dell'*Inferno* riveste "un ruolo tanto preminente, [...] nel resoconto del Lager di Levi, nella sua presentazione sostenuta [...] dell'importanza del nutrimento spirituale (il testo di Dante), insieme col cibo materiale (la zuppa di cavoli e rape) per la sua salvezza".[35] E così *l'exul inmeritus* lenisce le pene di un esilio che è lontananza non solo dalla patria, ma dalla condizione umana. La poesia dantesca quale fonte inesorabile di sostegno umano è dimostrata anche dalla testimonianza di Mirko Deanović, allorché fu arrestato e deportato a Stara Gradiška, all'inizio del secondo conflitto mondiale. L'unica cosa che riuscì a

[33] Pavese, *Lo steddazzu*, in ID. , *Poesie edite e inedite* (134).

[34] Di Pino G. , *Esilio e letteratura*, in AA. VV. , *Dante e le città dell'esilio* (219).

[35] Biasin. , *L'esilio e il contagio*, in *L'esilio come certezza. La ricerca d'identità culturale in Italia dalla Rivoluzione francese ai nostri giorni* (100); si veda Sodi.

portare con sé fu un'edizione tascabile della *Divina Commedia*, quale unica e suprema compagna per "il doloroso 'viaggio' verso l'ignoto".[36]

Anche nell'opera di Giorgio Caproni è possibile individuare forme e motivi che, in certo qual modo, riconducono alla categoria spirituale e alla dimensione mentalistica dell'esilio: *Il passaggio d'Enea*, *Il seme del piangere*, *Il muro della terra* compongono una sorta di trittico esemplato sulla *Commedia*, percorso da temi e nuclei danteschi. Difatti, al *Seme del piangere* Caproni approda dopo un soggettivo, travagliato riscontro con un inferno moderno: il conflitto mondiale; di qui, la scelta da parte del poeta del virgiliano personaggio di Enea per proiettargli il senso dolente dello sconvolgimento, dell'esilio storico e "coscienziale". Enea, per certi aspetti, rinvia, per metonimia, alla figura di Virgilio nella *Commedia*, con la differenza che Caproni innalza il suo protagonista a simbolo della solitudine, di una condizione di peregrinanza priva di qualsivoglia forma di riscatti trascendenti . Insomma, l'Enea di Caproni viene raffigurato come un ramingo dello smarrimento e degli enigmi dell'epoca contemporanea, pur con il risalto dello "spirito peregrino" di Dante:

> – Enea che in spalla
> un passato che crolla tenta invano
> di porre in salvo, e al rullo d'un tamburo
> ch'è uno schianto di mura, per la mano
> ha ancora così gracile un futuro
> da non reggersi ritto. Nell'avvampo
> funebre d'una fuga su una rena
> che scotta ancora di sangue, che scampo
> può mai esserti il mare (la falena
> verde dei fari bianchi) se con lui
> senti di soprassalto che nel punto,
> d'estrema solitudine, sei giunto
> più esatto e incerto dei nostri anni bui?[37]

Suffragata da una esemplare lettura di Dante, la poesia di Caproni ondeggia fra una trepidante rimozione del presente e la *fascinatio* della lontananza. Basti ricordare, in tale direzione, la reinvenzione della madre, Anna Picchi, in *Il seme del piangere*, entro le cui linee d'ombra il poeta-figlio-amante riesce a tessere l'ordito di una disfida: allestisce una compiuta raccolta sugli interstizi vacillanti della memoria, conferendo a immagini di separazione-assenza e a luoghi sgretolati la *vis* della effettualità. In proposito, quanto mai calzante ci sembra il

[36] Deanović, *Letture dantesche in un campo di concentramento*, in *Dante e il mondo* slavo (107-08); l'articolo era già apparso col titolo *La "Divina Commedia" in un campo di concentramento nel 1942* ."Studi romanica et anglica zagabriana", 19-20, 1965, pp. 201-02.

[37] Caproni, *Versi*, *Il passaggio d'Enea*, in ID., *Tutte le poesie* (162).

rilievo della Di Legami, secondo la quale *Il seme del piangere* "allude ad un tempo diviso fra l'oggi dell'esilio e il passato della spensierata pienezza, dell'infanzia con la madre. Figurazione allegorica personale ma intensa di una frattura ove le rovine della storia e i traumi personali convergono verso uno stesso luogo: quello delle origini, dell'identità, dell'autocoscienza poetica". [38]

In particolare, nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965) si coglie, attraverso il viaggio allegorico, una parabola esistenziale. La metafora centrale del poemetto, eponimo della silloge, è appunto quello del viaggio connesso al motivo della memoria e della morte, in particolare del passaggio da vita a morte. È un viaggio che si prefigge come meta il Nulla, lo spazio vuoto che si fende a stento di là dalla stazione-morte. Domina nella poesia il sentimento del distacco e, di conseguenza, la "cerimoniosità" che scorta siffatto sentimento. Una voce, un "io" nel corso del poemetto si accinge a separarsi dai suoi compagni di viaggio, nello scompartimento di un treno. E si appresta, ovviamente, a congedarsi-esiliarsi dalla collettività sociale e dalla vita stessa, essendo ormai pervenuto "alla disperazione / calma, senza sgomento", quindi risulta impossibile una qualsivoglia attesa: *Addio*(*Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in Caproni, *Tutte le poesie* 258). Solitudine, esodo, deserto della vita si impongono, puntellando l'ordito dei versi, in maniera tersa entro un paesaggio nudo, in cui risaltano il "buio" e l' "oscurità" (*La lanterna*, *Il bicchiere*). Di poi, nello spossessamento, nella dissipazione, nello sconvolgimento del limite e dell'oltre, la *vox* della poesia si rivela essere invero scampata parola. In tal senso, il viaggio mediante la vita, completamente inabissata, totalmente svampita del "viaggiatore cerimonioso" ininterrottamente proteso agli avanzanti "congedi", si è mutato in *iter* attraverso il *verbum*. Siffatto rapporto con la parola viene a rendersi nella postuma *Res amissa* (1991) eccelso, tanto da sfociare in una sorta di esilio incondizionato dalla realtà.

Condizione di permanente esilio vive Angelo Mundula nella sua città Sassari, laddove pur "nasce l'aurora del verso" nitido odisseico: "Questa è la città dell'esilio / dove un nome è stato cancellato. / [...] Solo il nome cancellato è testimone / che qualcuno (qualcosa) c'è stato / che l'esule presto o tardi ritorna / nella città dov'è nato". [39] Questa di Mundula è un'odissea minore, tutta modulata sulla lingua della stessa solitudine, nella cui struttura è possibile avvertire una emotiva movenza ulissiaca (*Il mare inesorabile*, p. 22). La silloge *Per mare* è quasi tutta intessuta di sottili trame dell'esule o dell'ansia del *nostos*:

> Dopo mille catastrofi e città perdute
> il viaggiatore è finalmente universale e apolide

[38] Di Legami, *Il seme del piangere e il desiderio di un oltre. Parole di essenza e di assenza in Dante, Caproni, Giudici*, in "*Per correr mglior acque* . . . (892).
[39] Mundula. , *Sassari*, in ID. , *Per mare*, Cittadella (89).

e ogni volta si chiede a quale città approdi
lui che non ha anagrafe ma solo passaporti
c'est un jeu d'enfant un jeu de l'oie
se la nuova città è sempre una béance
un porto che s'illumina della nave che va.

(*Quasi un gioco dell'oca* 30)

Il viaggio *per mare* – percorso da istanze metafisiche – è indicativo anche di un viaggio altro, attraverso il quale Mundula tenta di ricreare l'idea della poesia, quale dialogo dell'essere e del certo e – per ricorrere a una espressione di Montale – come "scala a Dio", ponendo come punto di partenza Sassari, la città del suo esilio, per il perseverante *iter* che conduce alla Luce, laddove il *visus* è ineffabile.

Il più "totale" e, forse, più alto libro di Mario Luzi, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), rivela un grande *nostos* poematico e sinfonico, nel suo sogno palingenetico di una poesia che, nonostante tutto, può ancora salvare il mondo, riguadagnarlo alla civiltà, alla sua essenza umana, vincendo la barriera del tempo e degli uomini:

Per amore di chi
scrive
e convive
lui chierico vagante
queste carte
di esilio, di viaggio?
di rimpatrio, di estraneamento.... [40]

Simone Martini è l'emblema dell'artista *exul* nel nostro tragico, ultimo Novecento. Egli viene rappresentato dal poeta in un conclusivo metaforico viaggio da Avignone alla città natale, Siena, viaggio etereo e metafisico, ma, nel contempo, tangibile e umano. Trattasi di un peregrinare dell'anima alla riscoperta della dimensione terrena, ma è anche, questo viaggio, una purificazione dello spirito. Di qui gli inquietanti interrogativi da parte di Luzi posti ad apertura dell'ultima sua silloge, *Parole pellegrine* (2001):

Mondo, in che parte
di me o di te ero?
A cosa ero d'un colpo
fatto complice e straniero?

(1999)[41]

[40] Luzi, *Per amore di chi, Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, in ID. , *L'opera poetica* (968).
[41] Luzi, *Parole pellegrine* (15).

È significativo il fatto che sia proprio Luzi a scrivere che

l'esilio è una metafora ricorrente nella poesia moderna. Esclusione, separazione, e alienazione costituiscono infatti lo stato variabile ma permanente che il poeta occidentale moderno (ma non solo post-leopardiano) accusa come sofferenza e diminuzione impostegli: ed è un patema così fondamentale che si può considerare subiacente a qualunque disegno o forma l'esperienza vada assumendo – siano pure nominalmente antitetici per conclamato ottimismo, come sarebbe un'irreale *laus vitae*. [...]

La dissidenza o lo spaesamento dell'esilio circolano [...] nel regime poetico moderno ora in modo evidente ora a un livello così profondo che solo per via di metafore possiamo decifrarli. Tutto questo ha generato molte specie di arbitri e di storture. Oggi noi forse abusiamo per consuetudine e vizio mentali, nel frequentarla e nel decifrarla o nel comodamente presumerla quella metafora, quasi *topos* senza più relazione con la sostanza. Mi ha per questo avvinto l'idea che la rilettura di Dante mi suggeriva: dalla metafora risalire alla realtà primaria, dal nome riportarci alla cosa e alla causa che già contenevano evidentemente tutte le derivate [...].[42]

Alla fine di questo percorso, sorge spontanea la seguente domanda: quale lezione può impartire l'Esilio a uno scrittore fuoriuscito? Al riguardo, Brodskij – Premio Nobel per la Letteratura nel 1987, esiliato dalla Russia nel 1972 – risponde in questi termini:

[...] se c'è qualcosa di buono nell'esilio è che insegna l'umiltà. Si può perfino arrivare a dire che quella dell'esilio è la più alta Lezione di umiltà, la lezione definitiva. Ed è tanto più preziosa per uno scrittore in quanto gli apre la più ampia prospettiva possibile [...]. Essere sperduti in mezzo al genere umano, nella folla – folla? –, tra miliardi di individui; diventare un ago in quel proverbiale pagliaio – ma un ago che qualcuno va cercando –, questo è l'esilio, in sostanza. Ammaina la tua vanità, dice l'esilio, non sei che un granello di sabbia nel deserto. [...] C'è un'altra verità [...] ed è che l'esilio è una condizione metafisica. [...] la realtà si riduce ad uno scrittore esule che passa il suo tempo a lottare e tramare per riaffermare il proprio significato, il suo ruolo incisivo, la propria autorità. Il suo pensiero dominante, naturalmente, è per coloro che ha lasciato in patria: [...].[43]

Analizzando, poi, la condizione di uno scrittore in esilio, Brodskij, la paragona crudelmente a quella

di un cane randagio o di un uomo catapultato nello spazio dentro una capsula (somiglia di più a quella di un cane, naturalmente, perché nessuno si preoccuperà mai di recuperarti). E la tua capsula è il tuo linguaggio. [...] Per uno che fa il mio mestiere la condizione che chiamiamo esilio è, prima di tutto, un evento linguistico: uno scrittore esule è scagliato, o si ritira, dentro la sua madrelingua. Quella che era, per così dire, la sua spada, diventa il suo scudo, la sua capsula. (32)

[42] Luzi M., *L'esilio, Dante, la poesia* (200-01).

[43] Brodskij, *La condizione che chiamiamo esilio*, in ID., *Dall'esilio* (19-20).

Invece Bujor Nedelcovici, scrittore e saggista rumeno, nota che l'esilio, per i numerosi intellettuali del Ventesimo secolo, è "sia un viaggio iniziatico che una prova della verità"; la condizione di "meteco" (*métoikos - straniero*) "è difficile da vivere e l'esiliato rimane uno straniero tormentato dall'ossessione di conservare la propria dignità di uomo". [44] Per l'albanese Kadaré, poi, lo scrittore è un esule per natura e ricorda Dante Alighieri che ebbe "la brillante idea di opporsi alle baruffe politiche tra le due fazioni antagoniste della sua città e questo gli costò un lungo esilio (nella città vicina!)". E aggiunge, non senza una punta di graffiante ironia: "[. . .] in quest'esilio egli scrisse una delle più grandi opere della letteratura universale: *La Divina Commedia.* Abbiamo motivo di domandare se non sia stata questa la vera ragione del suo allontanamento".[45]

È noto che negli anni Trenta, per sfuggire al nazismo, molti intellettuali furono costretti ad abbandonare la Germania e i Paesi occupati: Freud, Popper, Canetti lasciarono Vienna per Londra; Bertoldt Brecht e T. Mann si rifugiarono negli Stati Uniti; Stephan Zweig riparò in Brasile, dove si suicidò; Walter Benjamin emigrò a Parigi e anch'egli si suicidò sul confine franco-spagnolo, a Port Bou, mentre tentava di sfuggire alla Gestapo. Ancor più della Germania nazista – nota, a buona ragione, Nedelcovici – è l'Unione Sovietica a diventare nel Ventesimo secolo la più grande generatrice di esuli. Famoso il caso di Solgenistin. Inoltre, l'odissea di personalità, quali Picasso, Chagall, Kandinskj, Camus, Samuel Beckett, Mircea Eliade, ha solcato la storia scientifica, letteraria ed artistica del tragico Novecento.

"Cos'è l'intellettuale di oggi se non l'Esule, che alla cecità del consumismo oppone la solitudine della sua grandezza e la forza del suo unico credo?" Così concludeva Giovanna Scarsi la nota alla quarta di copertina d'un nostro volume, *Mitografia dell'esule. Da Dante al Novecento* (1996). Ebbene, il Mondo oggi rivendica, se pure troppo tardi, il bisogno di recupero del primato della cultura ed il ripristino della funzione dell'intellettuale, identificato nelle forze vive di una minoranza e della giovinezza militante. Al fondo, con realismo ottimistico auspichiamo che la lettura di queste pagine dia occasione di meditazione ed offra spunti di sollecitazione all'impegno attivo, perché l'intellettuale – nella fiducia della collettività – esca dallo splendido isolamento di "esule" incompreso ed accolga il richiamo dei tempi alla sua missione di dotto, che valga – lungi da qualsivoglia forma di mera retorica! – a formare la Coscienza per un Futuro migliore.

Omignano Scala, Salerno

[44] Nedelcovici, *La letteratura come patria, I miti dell'esilio* (17).
[45] Kadaré, *Il viaggiatore venuto da lontano* (21).

Opere citate

AA. VV., *Dante e le città dell'esilio. Atti del Convegno internazionale di studi (Ravenna 11-13 settembre 1987)*, direzione scientifica Di Pino G., Ravenna, Longo, 1989.

Alighieri D., *Commedia, Paradiso*, a cura di Chiavacci Leonardi A. M., Milano, A. Mondatori, "I Meridiani", 1997, vol. III.

Alighieri D., *Commedia, Purgatorio*, a cura di Chiavacci Leonardi A. M., Milano, A. Mondadori, "I Meridiani", 1998[3], vol. II.

Alighieri D., *Opere minori*, a cura di Mengaldo V. - Nardi V. - Frugoni A. - Brugnoli G. - Cecchini E. - Mazzoni F., Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, vol. V, t. II; *Rime*, a cura di Contini G., in *Opere minori*, Milano–Napoli, Classici Ricciardi-Mondadori, 1995, vol. I, t. I; *Convivio*, a cura di Vasoli C. - De Robertis D., in Alighieri D., *Opere minori*, Milano-Napoli, Classici Ricciardi-Mondadori, 1995, vol. II, t. I.

Alighieri D., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Petrocchi G., Società Dantesca Italiana. Edizione Nazionale, Firenze, Le Lettere, 1994[2], voll. 1-4.

Asor Rosa A., *La fondazione del laico*, in *Letteratura italiana*, dir. da ID., *Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986, V, pp. 90-93, ora in ID., *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, ivi, 1997, pp. 34-142.

Barberi Squarotti G., *Spiegazione e profezia*, in *Letture Classensi. Costruzione narrativa e coscienza profetistica nella "Divina Commedia"*, a cura di Mineo N., Ravenna, Longo, 2000, vol. 29, pp. 105-29.

Battistini A., *L'estremo approdo: Ravenna*, in AA. VV., *Dante e le città dell'esilio*, *op. cit.*, pp. 155-75.

Biasin G. P., *L'esilio e il contagio*, in *L'esilio come certezza. La ricerca d'identità culturale in Italia dalla Rivoluzione francese ai nostri giorni*, a cura di Ciccarelli A. -Giordano P. A., "Italiana" VII, West Lafayette, Bordighera, 1998, pp. 95-111.

Brodskij I., *Dall'esilio*, traduzione di Forti G., Milano, Adelphi, 1988.

Bruni L., *Vita di Dante*, in ID., *Opere letterarie e politiche*, a cura di Viti P., "Classici latini" dir. da Lana I., Torino, UTET, 1996, pp. 539-52.

Caproni G., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, "Gli Elefanti", 1999.

Cottignoli A., *Magnanimità e 'praesumptio' (Inf. XIV-XV)*, in ID., *Le metafore della ragione. Dante Manzoni Tenca*, Pisa, Giardini, 1988, pp. 21-35.

Crifò G., *Esilio*, in *Enciclopedia del diritto*, XV, Milano, Giuffrè, 1966, pp. 712-22.

De Marco G., *Mitografia dell'esule. Da Dante al Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.

Deanović M., *Letture dantesche in un campo di concentramento*, in *Dante e il mondo slavo (Atti del Convegno di Studi –Dubrovnik 26-29 ottobre 1981)*, Zagabria, 1984, pp. 107-08.

Di Legami F., *Il seme del piangere e il desiderio di un oltre. Parole di essenza e di assenza in Dante, Caproni, Giudici*, in *"Per correr mglior acque...". Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno di Verona-Ravenna 25-29 ottobre 1999*, Roma, Salerno Editrice, 2001, t. II, pp. 875-97.

Di Pino G., *Esilio e letteratura*, in AA. VV., *Dante e le città dell'esilio*, pp. 207-23.

_____, *Firenze nella immaginativa oltremondana di Dante*, in *Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Napoli, Federico & Ardia, 1993, vol. I, pp. 325-39.

Di Siviglia I., *Etymologiarum sive Originum libri XX*, a cura di Lindsay W. M., Oxford, 1985.

Documenti danteschi, in AA. VV., *Il processo di Dante*, a cura di Ricci D., Firenze, Arnaud, 1966.

Ghisalberti C., *La condanna al bando nel diritto comune*, "Archivio Giuridico 'Filippo Serafini' ", CLVIII, 1960, pp. 3-75

Giglio R., *L'autobiografia come purificazione (If. X e XII)*, in ID., *Il volo di Ulisse e di Dante. Altri studi sulla Commedia*, Napoli, Loffredo, 1999[2], pp. 33-57.

Iannucci A. A., *L'esilio di Dante: "per colpa di tempo e di fortuna"*, in *Dal Medioevo al Petrarca. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, vol. I, pp. 215-32.

_____, *Dante:poeta o profeta?*, in "*Per correr miglior acque... ". [...]*, t. I, pp. 93-114.

Kadaré I., *Il viaggiatore venuto da lontano*, "Il Corriere dell'Unesco", I, gennaio 1997, cit., pp. 20-21.

Leicht P. S., *Storia del diritto italiano. Il diritto privato*, P. I., Milano, Giuffrè, 1960, pp. 25-27.

Luzi M., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Verdino S., Milano, A. Mondadori, "I Meridiani", 1998.

Luzi M., *L'esilio, Dante, la poesia*, in ID., *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, a cura di Quiriconi G., Milano, Garzanti, 1995, pp. 200-208.

Luzi M., *Parole pellegrine*, Napoli, T. Pironti, 2001.

Marchi C., *Dante in esilio*, Milano, Longanesi & C., 1976[2].

Mercuri R., *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, I, *L'età medievale*, dir. da Asor Rosa A., Torino, Einaudi, 1987, pp. 229-455.

Michelstaedter C., *Epistolario*, a cura di Campailla S., Milano, Adelphi, 1983.

Miglio M., *Snodi della biografia dantesca*, in "*Per correr miglior acque... ". Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno di Verona-Ravenna 25-29 ottobre 1999*, Roma, Salerno Editrice, 2001, t. I,pp. 41-55.

Montale E., *L'opera in versi*, a cura di Bettarini R. -Contini G., Torino, Einaudi, "I Millenni", 1980.

Mundula A., *Per mare*, Cittadella (PD), Nuove Amadeus Edizioni, 1993.

Nedelcovici B., *La letteratura come patria, I miti dell'esilio*, "Il Corriere dell'Unesco", I, gennaio 1997, pp. 17-18.

Padoan G., *Il progetto di poema paradisiaco: "Vita nuova", XLII (e l'epistola di Ilaro)*, in ID., *Il lungo cammino del "Poema sacro". Studi danteschi*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 5-23.

Palma di Cesnola M., *Semiotica dantesca. Profetismo e diacronia*, Ravenna, Longo, 1995.

Pasquini E., *La parabola dell'esilio*, in ID.,*Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, B. Mondadori, 2001, pp. 122-48.

Pavese C., *Poesie edite e inedite*, a cura di Calvino I., Torino, Einaudi, 1981.

Petrarca F., *Canzoniere*, a cura di Antonelli R. -Contini G. -Ponchiroli D., Torino, Einaudi, 1992.

Petrocchi G., *Vita di Dante*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

Rigo P., "*Prenderò 'l cappello*", in EAD., *Memoria classica e memoria biblica in Dante*,

Firenze, Olschki, 1994, pp. 135-63.

Russo V., *Dante exul inmeritus: variazioni compositive sul /dal tema*, "Esperienze letterarie", XVII, 2, 1992, pp. 3-17.

Sbarbaro C., *L'opera in versi e in prosa*, a cura di Lagorio G. -Schewiller V., Milano, Garzanti, 1985.

Sermonti V. (a cura di) *La Divina Commedia, Inferno* VI, Milano, Edizioni scolastiche B. Mondadori, 1996,vol. I.

Sodi R. B., *A Dante of Our Time: Primo Levi and Auschwitz*, New York, Peter Lang, 1990.

Ungaretti G., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Piccioni L., Milano, A. Mondadori, 1992.

Villani G., *Nuova cronica*, Edizione critica a cura di Porta G., Parma, Fondazione Pietro Bembo, Guanda, 1991, vol. II.

Robert Wilson

Exile and Relegation in Dante and Ovid*

Any list of exiled authors almost invariably includes Dante and Ovid, probably the two most famous exiled poets of all.[1] Indeed *Ovidius exsul* became virtually an *exemplum* of literary exile in the Middle Ages, and has been a point of reference for exiled writers since.[2] Despite the fact that both are categorised as exiles Dante cannot be included among those who consciously position themselves in a line of descent from Ovid.

There is no need to repeat here the numerous Ovidian references, echoes and allusions present in Dante's work, however we can still partly agree with Edward Moore's observation: "It does not appear, however, that Dante's familiarity with Ovid extended much beyond the Metamorphoses [...]" (Moore 206).[3] There are no references to Ovid's exile poetry in Moore's list of quotations, and his conclusion requires some clarification.[4] The paucity of Ovidian references outside of the Metamorphoses does not necessarily mean that Dante was unfamiliar with the rest of Ovid's work; it may rather indicate a choice not to refer to it.[5] There are also suggestions that Dante did know and

* I thank my friends Ruth Unsworth, Carla Spadavecchia, Carlo Caruso, and Massimo Rizzante for help of different sorts with this study. The theme is an appropriate memorial for my father who died this year.

1 Seidel gives this short list: "Ovid, Dante, Swift, Rousseau, Madame de Staël, Hugo, Lawrence, Mann, Brecht" (x). Tábori's historical survey includes Ovid (63-64), and Dante (69-71). Guillén's study of literature and exile also includes Ovid (30; 36-40; 47) and Dante (46-53).

2 "[...] he [Ovid] stands at the head of a whole line of exiled artists, many of whom invoke him in their works" (Hexter 83). Hexter (83n2) includes a list of modern writers and examines medieval *testimonia* beginning with Jerome (89-97). See, too, Viarre on the same topic.

3 Brugnoli observes: "Fu autorevole conclusione di Edward Moore sia che l'Ovidio di Dante fosse in sostanza l'Ovidio delle Metamorfosi [...]" (141).

4 Moore lists quotations as follows: 91 from the *Metamorphoses*, 5 from the *Heroides*, 1 from the *Ars amatoria*, 2 from the *Remedium Amoris* (349-51). For a more recent indication see the *index locorum* in Jacoff and Schnapp (320-22) which lists references from the *Ars*, *Fasti*, *Heroides*, *Metamorphoses*, and the *Remedium*, but none from the *Tristia* or *Ex Ponto*.

5 "Like the *Aeneid*, the *Metamorphoses* is a key text for the *Commedia*, but Dante does not make its author a significant character in the narrative, nor does he encourage us to

refer to Ovid's exile poetry.[6] Most obvious of all, however, is the simple fact that Ovid is never mentioned by Dante with reference to his exile. Horace is "Orazio satiro" (*Inf.* IV. 89), but Ovid is simply "'l terzo" (Inf. IV. 90). We might even be tempted to force out of this a concealed reference to the "terzo" Ovidio, i.e. the Ovid of the *Tristia* and *Ex Ponto*, coming after the first (*Amores*) and second (*Metamorphoses*) Ovids.[7] Wouldn't it have been simple enough to make some reference to Ovid the exile, and what better figure than Ovid to start the series of predictions in the *Commedia* relating to Dante's own exile? Instead the presence of Ovid's exile poetry in Dante's work is at best slight, especially when compared to that of the *Metamorphoses*.

It may be, as Moore suggested, that Dante did not know these works, although their notable presence in the twelfth and thirteenth centuries would have made them difficult to avoid.[8] In view of the considerable non-exilic Ovidian presence in Dante's work, it is more likely that Dante did know these works as well. If this assumption were true, it would mean that he chose not to associate his exile with that of Ovid.

In fact, there is a fundamental difference in the exile experiences of these two poets. Dante is exiled *from* Florence whilst *Ovid* is exiled *to* Tomis. My intention, in this brief consideration of the matter, is to draw attention to this basic difference in orientation and suggest that it determines certain features in the literary treatment of his exile by each poet.[9] Other fundamental differences are to be borne in mind from the outset. Ovid's "exile poetry" is just that. The *Tristia* and *Ex Ponto* are written in and about exile, and their purpose is to effect their author's return to Rome or mitigation of his punishment through transfer to a more amenable location. For Dante, exile is a constant theme which appears not only throughout the *Commedia*, but in his letters, lyric poetry, *Convivio* and

think biographically about Ovid — a pointed choice given the fate of exile both poets suffered" (Jacoff 9).

6 "Dante himself made use of the *Tristia* together with the other works of Ovid" (Wheeler xxxviii). Wheeler makes this rather general observation without providing any further explanation or supporting references to Ovid's or Dante's works. More specific references are given by Picone and Smarr. Smarr also notes Paratore's earlier suggestion that Dante used the *Tristia* (141n5). See Paratore (227, 229).

7 Picone notes these three images of Ovid found in medieval culture (7-8). Smarr suggests a more general parallel between these three Ovidian moments, in reverse order, and the three *cantiche* of the *Commedia*, characterised by exile, transformation and love (151). With regard to the particular description of Ovid as "terzo," Smarr proposes a link with *Tristia* IV. x. 53-55 where Ovid places himself "quartus" in a list of poetic predecessors and successors (149). See, too, Picone (8-9n5).

8 Hexter (86-88) mentions their popularity, especially in the 12th and 13th centuries, and their inclusion in manuscripts along with other of Ovid's works.

9 In following this rather narrow question, I do not intend to provide an extensive bibliography on Ovid and Dante. For a further bibliography see Picone and Sowell.

De vulgari eloquentia.[10] However no work by Dante is solely devoted to this question, there is no "exile poetry" as such, and his aims are different to those of Ovid. Their attitudes to their respective situations are very different, so that they have been described almost as positive and negative *exempla* of exile (Smarr 140). In particular the places of exile are treated very differently by each poet, and this stems from the basic difference in their types of exile.

There are various dictionary definitions of the term "exile" and a common thread running through them is the idea of exclusion, normally exclusion from the place which the individual in exile regards as home.[11] We can see this in one of the best known "dictionary" definitions so to speak. In the *Etymologies* Isidore of Seville describes exile, *exilium*, as follows: "Exilium dictum quasi extra solum. Nam exul dicitur qui extra solum est."[12] In this part of Isidore's definition the fundamental direction or orientation understood in the term *exilium* is one of exclusion *from* the soil or home. Home, *solum*, the soil, becomes the important place. The emphasis then is determined by this direction, the exile is in exile *from* home. In the case of Ovid, however, things are slightly different.

"Strictly speaking Ovid was punished not by exile but by relegation" (Thibault 11). Our main source of information for this fact remains Ovid himself, and there is no additional contemporary information. Although this has prompted some recent speculation as to whether it happened at all or is simply a pretext for his poetry, that issue need not concern us.[13] Ovid states:

> adde quod edictum, quamuis inmite minaxque,
> attamen in poenae nomine lene fuit:
> quippe relegatus, non exul, dicor in illo.
>
> (*Tristia* II. 135-37)[14]

10 See De Marco for a list of some of the main passages (18-29).

11 Paul Tàbori considers a variety of definitions from dictionaries and other sources near the beginning of his study; see especially 23-24; 27. See also Seidel ix.

12 *Etymologiarum*, V. xxvii. 28. "Exile means, as it were, 'outside the soil' — *extra solum*. For he who is 'outside his own ground' is called an exile" (Starn 1). Starn suggests that Isidore's definition may come from Cassiodorus and ultimately be traced back to Cicero. This part of Isidore's definition is also quoted by Trone (362). Isidore gives this same definition in book I, though here as a guide to spelling: "'Exsul' addito S debet scribi, quia exsul dicitur qui extra solum est."

13 Williams 3-4; Claassen, *Displaced Persons* 34-35; 181; 269n90; 295n87-88. Both consider this position, giving the main bibliographical references. Whilst acknowledging the lack of historical basis for Ovid's relegation, they view the total fiction hypothesis as improbable for various reasons, and not strictly relevant to a literary discussion of Ovid's poetry.

14 "Moreover the decree, though harsh and threatening, / Was lenient when it named the penalty. / Not exile was pronounced but relegation" (trans. Melville 99). The Latin text is

He is even clearer in writing to his wife when he hears she has been insulted for being the wife of an exile:

> fallitur iste tamen, quo iudice nominor exul:
> mollior est culpam poena secuta meam.
>
> [...] nec uitam nec opes nec ius mihi ciuis ademit,
> quae merui uitio perdere cuncta meo,
> sed quia peccato facinus non adfuit ullum,
> nil nisi me patriis iussit abesse focis,
>
> [...] ipse relegati, non exulis utitur in me
> nomine: [...]
>
> (*Tristia* V. xi. 9-10; 15-18; 21)[15]

This is an important distinction and Ovid points out that it means he retains his property and some hope of return.[16] Despite these very clear statements, his final injunction to whoever was trying to insult his wife — "At tu fortuna, cuius uocor exul ab ore, / nomine mendaci parce grauate meam" (*Tristia* V. xi. 29-30) — has often gone unheeded by later generations of readers and commentators.[17] Medieval descriptions of the poet, lives of Ovid and various *accessus* to his works range from clarity to more indiscriminate uses of the terms *exul* and *exilium*.[18] A lack of precision can even be found in legal treatments of the matter

from Hall's edition. All translations of the *Tristia* are from Melville. Although based mainly on Wheeler's edition, Melville's translation of the lines quoted in this article is not affected by the changes in Hall's edition.

15 "Yet he is wrong who judges me an exile: / My fault received a milder punishment. [...] My life, my wealth, my civic rights he left me, / All of which I could have lost deservedly; / But since when I transgressed, no crime was present, / Absence from home was all he ordered me. [...] Not 'exile' he pronounced but 'relegation'."

16 In addition to the passages quoted, see e.g. "nec uitam nec opes nec ademit posse reuerti" (*Ex Ponto* I. vii 47). "He took from me neither life nor property nor the possibility of return" (trans. Wheeler 303).

17 "But you who call me 'exile', cease to burden / My lot with a description that's not true." The use of the term "exile" in secondary literature on Ovid is widespread and needs no repetition here, as a look at the list of works cited will show.

18 Thibault (24-27) gives 18 short quotations regarding the cause of Ovid's condemnation from sources dating from about the 5th to the 15th century. The term *exsilium*, or some form of it, is used in passages 1, 3, 5, 6, 8, 10, 14, 17, 18, whilst there is no use of any form of the term *relegatio*. The *accessus* quoted by Hexter explain the different forms which exile could take (220; 221-22; 227). Of the sixteen biographies included as appendices by Ghisalberti, one uses both *relegatio* and *exilium* and includes an explanation (G, 49-50); two use *relegatus* without explanation (M, 56; P, 59); two use

by writers who might be expected to know better.[19] It is perhaps harsh to be too critical of those describing Ovid as an exile, however, since he himself is not consistent in his use of terminology, and his text was the main source of information for his medieval commentators (Ghisalberti 25). His clear statements about being *relegatus* do not prevent him from taking on the identity of *exul* in a number of places in his "exile" poetry. Ovid uses forms of *relegare* and *relegatus*, five times in the *Tristia* and four times in the *Ex Ponto*.[20] He also uses the terms *exul* or *exilium* in clear statements that this is not his position six times in the *Tristia*.[21] Against this are twenty uses of the terms *exul* or *exilium* directly applied by Ovid to himself or his punishment in the *Tristia*, and sixteen in the *Ex Ponto*.[22] To this we can add three uses in the *Tristia* and four in the *Ex Ponto*, where he compares himself to other exiles, concluding that he is worse off than they.[23] He speaks of *exilium* seven times in his requests for a milder place of exile.[24] Finally his wife, in joining him in exile, would herself become *exul*.[25] Ovid is writing poetry of course, and apart from technical considerations, such as the influence of metrical constraints for example, a certain amount of freedom is to be expected. This portrayal of himself as an exile rather than a *relegatus* has also been interpreted as part of a deliberate general strategy of exaggerating his suffering to elicit sympathy.[26] Ovid's hopes and requests that he be "exiled" to a better place than Tomis are particularly telling, since in speaking of exile rather than relegation he may technically be asking for a more serious punishment.

On the other hand, there are critics who choose their words more carefully, preferring to use terms such as banishment or simply relegation for the sake of

relegatus and *exilium* without explanation (E, 47; I, 51); three use *exilium* (F, 49; N, 57; O, 58).

19 "In the third century *exilium* is used even by jurists for *relegatio*, e.g. by Marcianus (*Digest*, XLVIII. 22) though his contemporary, Paulus more correctly contrasts the two words" (Strachan-Davidson Vol. II 66-67n4 quoting Paulus 69n1). Although not a legal writer, Tacitus also refers to relegation as exile in his *Annales* (III. 24. 2-3) quoted by Baumann (54) as an example of the looser use of the term.

20 *Tristia* I. vii. 8; II. 137; 201; V. ii. 21; xi. 21. *Ex Ponto* I. vii 42; II. ii. 7; IV. xiii. 40; xv. 2. All are listed in Deferrari, Barry, and Maguire.

21 *Tristia* II. 137; V. ii. 57; xi. 2; 9; 21; 29. Note that Deferrari et al., in the best Isidorean tradition, use the spellings *exsul* and *exsilium*. The concordance is based on the 1922 Teubner editions.

22 *Tristia* I. i. 3; ii. 37; 74; I. iii. 82; I. v. 66; II. 188; III. i. 1; iii. 36; 66; iv. 45; xi. 36 (twice); xiii. 3; xiv. 30; IV. i. 3; 45; 49; x. 74; V. ix. 6; V. x. 40. *Ex Ponto* I. i. 61; 65; I. iii. 43; I. v. 4; 8; I. viii. 7; II. vi. 3; II. vii. 63; 67; II. ix. 66; III. i. 10; 38; III. iii. 23; 39; III. vii. 34; IV. iv. 50.

23 *Tristia* II. i. 188; III. xiv. 11; 12. *Ex Ponto* I. i. 22; I. ii. 109; I. iii. 75; 82.

24 *Tristia* II. 185; 577; *Ex Ponto* I. ii. 104; II. viii. 72; IV. iv. 51.

25 *Tristia* I. iii. 82.

26 See Owen 44-45; Strachan-Davidson Vol. II 66n4; Dickinson 154.

greater precision.[27] The definition by Isidore we have noted above continues: "Dividitur autem exilium in relegatis et deportatis. Relegatus est, quem bona sua sequuntur: deportatus, quem non sequuntur." (*Etymologiarum*, V. xxvii. 28-29). So relegation is defined as a category, a sub-group of exile, and the emphasis is placed on the retention of property by the *relegatus*. A fuller explanation is provided by Arnulph of Orleans in his *accessus* to the *Tristia*:

> Quatuor quoque apud Romanos dicuntur fuisse genera exilii, proscriptio, inscriptio, relegatio, exilium. Proscriptus dicebatur cuius bona publicabantur et ipse sine aliqua spe revertendi missus est in exilium, inscriptus, cuius bona etiam publicabantur et ipse domi inter amicos retentus, relegatus, cuius bona non publicabantur et ipse sub spe redeundi in exilium missus, exul, cuius bona publicabantur et ipse sub aliqua spe revertendi in exilium missus.[28]

Arnulph's explanation draws attention to the same two aspects of relegation stressed by Ovid: the retention of property, and therefore no attendant poverty; and the possibility of return. His provision of an explanation implies that he expects to have to correct the sort of imprecision on the differences between exile and relegation which we have already noted.[29] The hope of return is particularly important as this is, using Arnulph's terms, the cause of the intention of the work, and also relates to its purpose, *utilitas*, which is for Ovid to return home (Elliott, 34-35). He does not draw any special attention to the significant difference between relegation and exile in geographical terms, namely, that relegation in effect constitutes a form of imprisonment. Ovid is not subjected to wandering poverty and reliance on the charity or hospitality of others, as we will see in the case of Dante, but instead is limited in geographical terms to a place he

[27] For example, Thibault (4 f) takes care to use the term "relegation," despite the title of his book. Owen, who explains the difference (8-9; 43-44), then rather curiously translates *Tristia* II. 137 as "I am described as removed (relegatus) not banished (exul)" (Owen 99).

[28] "There are said to have been four types of exile among the Romans: proscription, inscription, relegation, and exile. Someone was said to be proscribed when his property was confiscated and he was sent into exile without any hope of returning; inscribed if his goods were also confiscated and when he was kept at home among his friends; relegated when his property was not confiscated and when he was exiled with hope of returning; exiled, the one whose goods were confiscated and who was sent into exile with no hope of returning" (trans. Elliott 35). Latin text from Elliott 34, also in Huygens 36. See too Ghisalberti 35; 43.

[29] "Not only did medieval scholars, like their modern counterparts, feel it incumbent on them to explain the reason for Ovid's exile, but they wanted their students to learn the precise definitions of the different types of banishment from Rome — expecting more 'historical' knowledge of their pupils, I would say, than instructors do today" (Hexter 101-02). The *accessus* to the *Ex Ponto* given by Hexter (220) includes a similar explanation to that in Arnulph, with the addition of a memory aid in hexameters. See, too, 106-07.

cannot leave. In short, he is exiled *to* as well as *from*, and for Ovid it is this aspect of the experience which looms largest.

Obviously the treatment of the theme of exile by Ovid is an enormous subject about which much can be and has been said. My intention here is simply to refer to some general features in relation to the question of relegation. The following section of one of Ovid's elegies to his wife in book V of the *Tristia* will serve to illustrate some of the recurring points he makes concerning his situation. In this concluding part he addresses Augustus:

ira quidem moderata tua est, uitamque dedisti,
nec mihi ius ciuis nec mihi nomen abest,
nec mea concessa est aliis fortuna, nec exul
edicti uerbis nominor ipse tui.
omnia quae timui, quoniam meruisse uidebar;
sed tua peccato lenior ira meo est:
arua relegatum iussisti uisere Ponti,
et Scythicum profuga scindere puppe fretum.
iussus ad Euxini deformia litora ueni
aequoris — haec gelido terra sub axe iacet —
nec me tam cruciat numquam sine frigore caelum,
glaebaque canenti semper obusta gelu,
nesciaque est uocis quod barbara lingua Latinae,
Graiaque quod Getico uicta loquela sono est,
quam quod finitimo cinctus premor undique Marte,
uixque breuis tutum murus ab hoste facit.
pax tamen interdum est, pacis fiducia numquam:
sic nunc hic patitur, nunc timet arma locus.
hinc ego dum muter, uel me Zanclaea Charybdis
deuoret aque suis ad Styga mittat aquis,
uel rapidae flammis urar patienter in Aetnae,
uel freta Leucadio mittar in alta modo.
Quod petimus, poena est: neque enim miser esse recuso,
sed precor ut possim tutius esse miser."

(*Tristia* V. ii. 55-78)[30]

30 "Indeed your anger's mild: my life you've given me, / I'm still a citizen in rights and style, / My property has not been passed to others; / your edict did not name me an exile. / All this I dreaded, thinking I deserved it, / But less than my offence your wrath decrees. / To Pontus' land you had me relegated, / My fleeing vessel cleaving Scythian seas. / So on the Black sea's shapeless shores I landed / (Beneath the icy Pole that land is lost); / And I'm not so tormented by the freezing / Climate, the ground for ever white with frost, / The barbarous tongue that's ignorant of Latin, / The Getic dialect destroying greek, / As on all sides war close by surrounds me, / And the low walls for safety are too weak. / Sometimes there's peace, but peace not to be trusted; / Either the place endures or dreads the foe. / Could I but leave here, let Charybdis swallow me, / Her waters wash me down

We can see then from the beginning of the section, lines 55-60, Ovid's recognition both of his own guilt (*me meruisse uidebam*) and the leniency of Caesar in the sentence of relegation, not exile. Ovid then retains property and citizenship, as we have seen in the case of relegation. He constantly accepts and admits his guilt, but pleading that he is guilty of a less serious misdeed, or mistake, *error*, rather than a crime, *crimen*.[31] Although more recent critics recommend a more nuanced reading of the exile poetry, in which Augustus is criticised in indirect ways, nevertheless Ovid never explicitly attacks him or openly challenges his judgement.[32] Ovid is sent *to* Pontus (l. 61) and we may note that this is the emphasis he makes, rather than that of absence from Rome. Ovid's treatment of Rome is filled with his nostalgia and longing, perhaps for a way of life rather than a physical location, and it is frequently represented as the antithesis of Tomis. His attachment to Rome is not that of the native, whilst Sulmo does not feature greatly in the exile poetry.[33] In Ovid's poetry Rome and Caesar do not become confused, Caesar is always the cause of his relegation. It is sufficient to note here that Rome is always dear to Ovid and positively portrayed by him. I mention this because, as we will see, Dante does not always distinguish so carefully between his city and those in power there. Ovid's attention is focused on his place of exile (ll. 61-72). It is far away and savage (62-64), and to emphasise this point he indulges in some poetic licence with his geography. Strictly speaking, Pontus is in Moesia rather than Scythia, but Scythia, stereotypically distant and savage, has much more resonance for his Roman readers. So Ovid has no hesitation in relocating Tomis there.[34]

The harshness of the climate (l. 65) and land itself, perpetually frozen (l.

to Styx below, / Or let me plunge to Leucas' deeps or, fast in / Fierce Etna's flames, burn patiently away! / A punishment I seek: I'm set to suffer. / But just for safer suffering I pray." Hall's edition numbers these lines 2b. 11-34.

31 For a clear example of his admission of blame, see *Tristia* I. ii. 95-100. Ovid's famous statement in *Tristia* II. 202-08 accepts his *crimen*, then re-classifies it as an *error*. For similar examples, see Tristia II. 240; 250; III. v. 52; III. vi. 35.

32 On the idea that Ovid's exile poetry contains criticisms of Augustus, see Nagle 8; 153-54; 173-74. Williams 154-58; 179-193. Claassen, *Displaced Persons* 147-153. Casali is probably the most insistent, with a call for more nuanced readings of Ovid and a suggestion that the attacks found in the *Ibis* are directed towards the emperor.

33 *Tristia*. IV. x. 3-4. Ovid names Sulmo, his birthplace, and immediately locates it in relation to Rome (*Ex Ponto*. IV. xiv. 49). Here Ovid compares the hospitality of the Tomitans to that of the inhabitants of his native Sulmo. Is it impossible for Ovid to put Rome and Tomis in the same category? Are the Romans less hospitable? This suggests some interesting questions outside the scope of this discussion.

34 Williams (8) provides a detailed geographical and ethnographic analysis, as well as examines the literary stereotypes associated with Scythia (3-49). See, too, Claassen, *Displaced Persons* 190-204; and "Ovid's Poetic Pontus."

66), is another recurrent theme in Ovid's complaints about Tomis.[35] He also complains of the barbaric nature of the culture in which he find himself (ll. 67-68), which is an important component in his claims that his poetic ability and even his command of Latin is suffering as a result of this environment.[36] These however would be bearable but for the constant insecurity in which he lives, under the continual threat of war (ll. 69-72). If he could choose an alternative location, he names even places of certain death as preferable (ll. 73-76).

The identification of relegation to Tomis with death is another common theme, strongest possibly in *Tristia* I. iii., where his departure from Rome is likened to a funeral. Finally he concludes with a direct appeal for a change of location (l. 75), picking up the earlier introduction of the idea (l. 73) that he might exchange Tomis for another place, ever careful to accept his punishment (l. 77). This last aim of Ovid's is a direct result of the fact that he is *relegatus*, and therefore confined to a particular area. The choice of so distant a location does seem particularly harsh compared to other cases of relegation.[37] Tomis then constitutes a constant preoccupation, obsession we might say, for Ovid in his exile poetry. His criticisms are extreme: "[...] suntque ultima uota / quolibet ex istis scilicet ire locis; / nulla mihi cura est, terra quo mittar ab ista" (*Ex Ponto* IV. xiv. 5-7).[38] This is the sort of thing, he tells us, which has incurred the wrath of the Tomitans and his apology which follows does at least recognise the hospitality and generosity of his hosts, as he attempts to explain the difference between his attacks on the place and his appreciation of its inhabitants.[39] Despite Ovid's attempts to be more positive about Tomis and its inhabitants his apology is a very small drop in a very large ocean of invective. What is most striking about the lines quoted above is their orientation. Ovid's last prayer, *ultima uota*, is not, as we might expect, seeking a return to Rome, but rather to get away from this wretched place, *ex istis* [...] *locis*, not caring where he goes. This statement exemplifies the way in which Ovid's orientation as a *relegatus*, as one exiled *to* a particular place, is a determining factor in his literary treatment of his exile.

Dante's exile is very different. In the first place the various sentences are

35 Especially at *Tristia* V. x. 1-4. and *Ex Ponto* IV. x. 37-64 on the frozen Danube and Black Sea. Picone suggests a connection between Ovid's frozen sea and Dante's frozen Cocytus in the *Inferno* (16-19).

36 For example, *Tristia* I. i; III. xiv; V. i; vii. On this topic see Nagle 109-25; 169-171. Williams 50-99.

37 "Le lieu de relégation d'Ovide est exceptionnel" (André vi). He also mentions other instances of relegation to islands off the Italian coast, and that of Cassius Severus who was sent to Crete. See, too, Bauman 52.

38 "[...] my final prayer is to / to go anywhere away from this place; / I don't care where I am sent to from a place like this" (translation is mine). Wheeler's Latin text has "muter" instead of "mittar."

39 *Ex Ponto* IV. xiv. 23-24, 47-50, 59-60. See the comments at note 33 above.

documented, naming Dante along with some others. The first sentence, of the 27th of January 1302, gives Dante and the others three days to present themselves and pay fines and restitution, promising, however, should they manage to do so, that they will still be condemned to a two-year period outside Tuscany.[40] Their failure to respond is followed up on the 10th of March with a sentence of death should they enter Florence.[41] As an action of the state of Florence against a group, Dante's exile does not have the same individual and personal element present in Ovid's relationship with Augustus. It has been noted that Ovid's sentence resulted in part from his poetic activity, he himself mentions his *carmen*, whilst Dante's is wholly political in nature (Guillén 48-49). Unlike Ovid's case, the charges against Dante, generally held to be spurious, are likewise a matter of record, and the underlying reason, a change in the political regime, is also clear.[42] Dante himself seems to have indicated his activities during his tenure as prior as the source of his troubles, although it is clear from the *Commedia* that he sees the political machinations of Pope Boniface VIII at the root of the changes which eventually led to his exile.[43]

In fact an alternative form of punishment, similar in some ways to relegation, was in use by the Florentines at this time. *Confino* imposed a short stay at a distance from Florence, and had been used to remove leading figures of both the Black and White Guelph factions from the city as recently as 1300. Among those sent to Sarzana was Dante's close friend Guido Cavalcanti , who sadly contracted malaria and died as a result after his return to Florence.[44] Despite the obvious similarities however, there seems to have been no parallel

40 Document 90 in Piattoli 103-07. The wording "nichilominus stare debeat extra provinciam Tuscie ad confines duobus annis" (Piattoli 107) suggests possibly *confino* as the punishment.

41 Document 91 in Piattoli 107-09. The wording here, "[...] ut si quis predictorum ullo tempore in fortiam dicti comunis [Florentie] pervenerit, talis perveniens comburatur sic quod moriatur [...]," is clearly exclusion under pain of death by burning *from* Florence, and for an unlimited period. Document 115 (Piattoli 155-57) gives the condemnation of the 6th of November 1315. Starn describes step by step the procedure exiling Dante (67-76).

42 Starn 71-72; Bemrose 61-62.

43 Bruni quotes the part of the letter, now lost, in which Dante describes his election to the priorate as the cause of his misfortune (36). Toynbee (xx-xxi) quotes the passage from Bruni, and adds a further reference to the letter from Bruni's *Historiae Florentinae*. Dante's views on Boniface need no repetition. Compagni, II. 2. takes a similar, albeit partisan, position.

44 Bruni (39-40) and Compagni (I. 21.) both mention this incident, using the verb *confinare*. It is also noted by Bemrose 49-50; Starn 71-72; Toynbee xxi-xxii.

drawn explicitly at the time between this punishment and relegation.[45]

Dante is exiled *from* Florentine territory, where he spends that exile is not determined by the sentence. This has been interpreted as an indication of the limited extent of Florentine power (Starn 66-67; 76-80). This is all the more apparent when compared to the situation of Augustus, whose *imperium* stretches far enough to allow him to banish Ovid to the "end of the world."[46] Dante was not limited to any particular location, which meant that he could remain in fairly close proximity to Florence, thus experiencing less of the cultural isolation described by Ovid.[47] Boccaccio tells us that he spent the early part of his exile in Tuscany, and his final resting place in Ravenna is concrete testimony to the more local nature of his exile.[48]

Dante's wandering brings poverty with it, as he famously describes in the *Convivio*:

> Poi che fu piacere delli cittadini della bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del suo dolce seno — nel quale nato e nutrito fui in fino al colmo della vita mia, e nel quale, con buona pace di quella, desidero con tutto lo core di riposare l'animo stancato e terminare lo tempo che m'è dato —, per le parti quasi tutte alle quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando contra mia voglia la piaga de la fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata. Veramente io sono stato legno sanza vela e sanza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade [...]"
>
> (*Convivio* I. iii. 4-5) [49]

His love for Florence and pride in his city is still apparent and he separates it here from its citizens. Dante's attention is all on the place *from* which he has been exiled; where he then goes is unspecified and unimportant to him. The importance of Florence to Dante has prompted its description as "indubbia

45 Starn notes some of the differences between the two as a possible explanation why the Florentines did not take what he regards as the obvious course and seek a precedent for *confino* in the practice of *relegatio* (80-81).

46 *Tristia* I. i. 127-28. "[...] nobis habitabitur orbis / ultimus, a terra terra remota mea" ("[...] I at the world's end / will dwell, in a land from my land far away").

47 Tábori notes an observation by the exiled postwar Polish writer, Joseph Wittlin, that the Spanish writers in the civil war period in exile in South America found themselves at least in a Hispanic culture (32).

48 "[...] andava vagando per Toscana" (Boccaccio 29). This quotation is from section 72 of Boccaccio's first version of the *Trattatello*. In the second version, section 54, he adds details of Dante's poverty and time spent in Lombardy as well as Tuscany. Barbi's comment captures the main point: "L'esilio rallargò l'orizzonte di Dante e di fiorentino lo fece cittadino d'Italia." (19).

49 Another clear indication of his poverty is given in the letter to Oberto and Guido da Romena, Epistola II in Toynbee's edition, where he complains of the "inopina paupertas quam fecit exilium," ("the unlooked-for poverty brought about by exile") (17-18).

deuteragonista della Commedia" (Ragni 920). His relationship with the city which exiled him moves continually between love and condemnation, nor is he always so careful to distinguish between the city and its inhabitants.[50] We can see immediately the differences between this form of exile and the *relegatio* which Ovid describes.

Before continuing we should note a first attitude to exile on the part of Dante in which he is attempting to return to Florence and so takes a more conciliatory tone. He is reported as having written to a number of influential citizens in Florence in the early part of his exile in order to be recalled, although these letters are not now extant.[51] Bruni mentions in particular "un'epistola assai lunga, che incomincia: Popule mi, quid feci tibi?" (43).[52] Dante's change of tone towards the Florentines is associated by Bruni in his *Vita di Dante* with the entry of Henry VII into Italy (43; Toynbee xxii). Be that as it may, it is certainly this second phase, so to speak, which typifies Dante's approach to his exile as it is commonly perceived today.

The best known statement which Dante makes about his exile must be the prophecy which he puts in the mouth of his ancestor Cacciaguida:

> Qual si partio Ipolito d'Atene
> per la spietata e perfida noverca,
> tal di Fiorenza partir ti convene.
> Questo si vuole e questo già si cerca,
> e tosto verrà fatto a chi ciò pensa
> là dove Cristo tutto dì si merca.
> La colpa seguirà la parte offensa
> in grido, come suol; ma la vendetta
> fia testimonio al ver che la dispensa.
> Tu lascerai ogne cosa diletta
> più caramente; e questo è quello strale
> che l'arco de lo essilio pria saetta.
> Tu proverai sì come sa di sale
> lo pane altrui, e come è duro calle

50 E.g., the most famous condemnation of Florence must be the opening of *Inferno* XXVI, where the whole city is addressed. Then again Florence is still Dante's "bello ovile" as late as *Paradiso* XXV. 5. Dante's ambivalence towards Florence is well known and needs no further examination here.

51 The canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute* belongs to this first reconciliatory period, according to the interpretation of Foster and Boyde, II, 288-90. See too Toynbee xxii.

52 The opening line of the letter is from Micah 6: 3, and is the opening of a rather harsh rebuke by God directed towards Israel on account of the people's ungratefulness. It seems like an unpromising start by Dante; however, Bruni is very clear that his aim was to ingratiate himself with the Florentines, and Monti (vii) suggests that Bruni's mention of the letter's length indicates that he had had direct contact with it.

lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.
[...]
Lo primo tuo refugio e 'l primo ostello
sarà la cortesia del gran Lombardo
che 'n su la scala porta il santo uccello;
ch'in te avrà sì benigno riguardo,
che del fare e del chieder, tra voi due,
fia primo quel che tra li altri è più tardo."
(*Paradiso*, XVII. 46-60; 70-74)

Cacciaguida's prophecy is the culmination of a series of prophecies Dante *personaggio* has received regarding his exile, the most striking being those of Ciacco (*Inf.* VI), Farinata degli Uberti (*Inf.* X), and Brunetto Latini (*Inf.* XV). These concentrate largely on the vice and factional violence rife in Florence and hint that their obscure meaning will be clarified later. Despite apparently referring to Beatrice, it is Cacciaguida who spells out for Dante what will happen.[53] The lines given above reveal some of the main points regarding Dante's presentation of his exile. First Dante will be driven *from* Florence, so immediately his exile is given its primary orientation. The reference to the story of Hippolytus is an interesting point of contact with Ovid, since Dante must be referring to the story in the *Metamorphoses* (Book XV).[54] Again we might note Dante's preference for a non-exilic Ovidian text, especially for reference to his own situation. The obvious points are the innocence of Hippolytus and Dante, and the cruelty and dishonesty of Phaedra and Florence. Florence as stepmother rather than real mother may be intended as an additional sting. The role of Boniface VIII is also noted (49-51), before Cacciaguida clarifies where the blame lies and underlines the injustice of Dante's punishment. The description of the very personal experience of exile which follows concentrates first on what is left behind (55-57) and then on what lies ahead (58-60). When Dante talks about *pane altrui* and *altrui scale*, this reveals his basic orientation in exile. This negative picture is geographically non-specific, which incidentally gives it a sort of universal resonance for any experience of exile. This contrasts rather sharply with Ovid's desperation to leave Tomis, when, as we have seen, he will happily go anywhere else. For Dante anywhere else but Florence will always entail a place he does not recognize as his own but *altrui*. The problem with the places where he will spend his exile is nothing specific to those places: what is wrong with them is simply that they are not Florence.

53 Dante refers to "donna che saprà" (*Inf.* XV. 90). This reference has been seen as a problem since the explanation he refers to appears to be provided by Cacciaguida, not Beatrice. The problem need not concern this discussion.

54 Starn sees Dante's phrase, *exul immeritus*, as taken from the same story in Ovid, although the reference to *Metam.* XV. 504 does not seem particularly close (128; 192n34).

Cacciaguida delivers a harsh criticism of the other exiles among whom Dante will find himself and advises him to abandon their company (61-69, omitted above). He then praises the generosity of the exiled Dante's first host, who will provide a *refugio* and *ostello*. This reference seems to refer to Bartolommeo della Scala, but the important point for our discussion is the praise and gratitude Dante expresses towards the particular places where he spends his exile. Dante's position in exile is such that he cannot afford to be too critical since he is always a guest, and in general is mindful of his debt of gratitude towards his hosts. One of the most striking examples of this is his praise for the Malaspina family in Lunigiana, who appointed him procurator in 1306 (*Purgatorio* VIII. 121-32).[55] As a corollary, we may note his warning to betrayers of guests, destined in his scheme of things for the penultimate division of Hell.

Taken together, Dante's positive comments about geographically specific locations and actual individuals, and his negative, but geographically anonymous, picture of the bitter personal experience of exile, show that he locates his exile internally rather than externally. He is not restricted *to* any particular place and so does not associate his suffering specifically with any of the places where he spends his exile. Even if he changes his location, he carries the fact that he is excluded *from* Florence with him. This then requires an internal solution to the problem for Dante, who seeks to change the meaning of his exile, and widen his horizons. Ovid, on the other hand is, in effect, a prisoner, not free to move from Tomis, and this fact dominates his treatment of his exile.

Dante makes little use of Ovid's exile poetry and seems not to relate to him as a fellow exile. Understood as a deliberate choice by Dante, this may be because he was aware of the technical differences between his exile and Ovid's relegation. We have already seen that some of the medieval accessus contain explanations of this point, and the idea that Ovid is confined, or "imprisoned," actually appears in a passing reference in Brunetto Latini's *Livres dou Tresor*.[56] Alternatively it may simply be that he found little in Ovid's experience to mirror his own.

Neither poet returned from exile, although Dante did have a chance to do so. In 1315 he was offered the possibility of return to Florence under certain conditions, including the payment of fines and undergoing a humiliating penitential ritual (Bemrose 192-93; Starn 84-85). We may speculate on Ovid's likely response to such an opportunity; Dante's is recorded in a letter (Toynbee

55 The record of his appointment as procurator is given by Piattoli 118-25, document 99. On his positive treatment of Lunigiana in general, see Giannantonio.

56 "Et sachez que Ovides li tres bon poetes, quant li empereres le mist em prison, [...]" (I. clx. 7, 146). This is also quoted by Casali 103. Latini appears to be referring here to the *Ibis*.

Letter IX).[57] Each of the three parts of the *Commedia* famously ends with reference to the *stelle*, and in the conclusion to his letter he explains what they mean to him as an exile:

> Non est haec via redeundi ad patriam, Pater mi; sed si alia per vos antecedenter, deinde per alios invenitur, quae famae Dantisque honori non deroget, illam non lentis passibus acceptabo. Quod si per nullam talem Florentia introitur, nunquam Florentiam introibo. Quidni? nonne solis astrorumque specula ubique conspiciam? Nonne dulcissimas veritates potero speculari ubique sub coelo, ni prius inglorium, immo ignominiosum populo Florentino civitati me reddam? Quippe nec panis deficiet. [58]

We may recall that Dante is still under Italian skies, whilst Ovid points out the foreign nature of the constellations above him in Tomis.[59] Nevertheless, there is a very clear difference in attitude when Ovid considers the stars:

> Siquis adhuc istic meminit Nasonis adempti,
> et superest sine me nomen in urbe meum.
> suppositum stellis numquam tangentibus aequor
> me sciat in media uiuere barbarie.
>
> (*Tristia* III. x. 1-4)[60]

Dante looks at the stars and tries to console himself with the world beyond Florence. Ovid looks at the stars and they remind him that he is imprisoned in Tomis.

University of St. Andrews

57 Some of Toynbee's comments are corrected by Bemrose (192-93). Starn (84) and Guillén (52-53) also quote from it.

58 "This is no way to return to my native city, my father; but if some other way is found by you first or later by others which does not detract from the fame and honour of Dante, that I will accept with no slow steps; but if Florence cannot be entered by such a path, I will never enter Florence. What then? Can I not look at the face of the sun and stars anywhere? Will I not be able to contemplate the sweetest truths anywhere beneath the sky, without first giving myself up in disgrace, even dishonour, to the people and city of Florence? certainly I will not lack bread." The Latin text is from Toynbee's edition; the translation is mine.

59 E.g. *Tristia*, V. iii. 7-8.

60 "If someone there remembers banished Ovid / And in the City my name without me / Lives, let him know I dwell among barbarians / Beneath the stars that never touch the sea."

Works Cited

Accessus ad Auctores. Bernard D'Utrecht. Conrad D'Hirsau. Dialogus super auctores. Ed. R. B. C. Huygens. Leiden: E. J. Brill, 1970.

Alighieri, Dante. *La commedia secondo l'antica vulgata.* Ed. Giorgio Petrocchi. 2nd ed. Firenze: Le Lettere, 1994.

_____. *Convivio.* Ed. Franca Brambilla Ageno. Firenze: Le Lettere, 1995.

_____. *Dante's Lyric Poetry.* Ed. Kenelm Foster and Patrick Boyde. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1967.

_____. *Dantis Alagherii Epistolae. Le lettere di Dante.* Ed. Arnaldo Monti. Milano: Hoepli, 1921.

_____. *Dantis Alagherii Epistolae. The Letters of Dante.* Ed. Paget Toynbee. 2nd ed. Ed. Colin Hardie. Oxford: Clarendon Press, 1966.

Barbi, Michele. *Vita di Dante.* Firenze: Le Lettere, 1996. 1961.

Bauman, Richard A. *Crime and Punishment in Ancient Rome.* London & New York: Routledge, 1996.

Bemrose, Stephen. *A New Life of Dante.* Exeter: U of Exeter P, 2000.

Boccaccio, Giovanni. *Trattatello in laude di Dante.* Ed. Luigi Sasso. Milano: Garzanti, 1995.

Brugnoli, G. "Forme ovidiane in Dante." *Studi Danteschi II. I tempi cristiani di Dante e altri studi danteschi.* 141-58. Pisa: ETS, 1998. Originally in *Aetates Ovidianae: lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento.* Ed. Italo Gallo and Luciano Nicastri. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1995.

Bruni, Leonardo, *Le vite di Dante e del Petrarca.* Ed. Antonio Lanza. Roma: Archivio Guido Izzi, 1987.

Casali, Sergio. "Quaerenti plura legendum: On the Necessity of 'Reading More' in Ovid's Exile Poetry." *Ramus: Critical Studies in Greek and Roman Literature* 22.1 (1997): 80-112.

_____. *Displaced Persons: The Literature of Exile from Cicero to Boethius.* London: Duckworth, 1999.

Claassen, Jo-Marie. "Ovid's Poetic Pontus." *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 6 (1990): 65-94.

Compagni, Dino. *La Cronica e la canzone morale "Del Pregio."* Ed. Isidoro Del Lungo. Firenze: Le Monnier, 1939.

De Marco, Giuseppe. *Mitografia dell'esule: da Dante al Novecento.* Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1996.

Deferrari, Roy Joseph, M. Inviolata Barry, and Martin R. P. McGuire. *A Concordance of Ovid.* Washington, DC: The Catholic U of America P, 1939.

Dickinson, R.J. "The *Tristia*: Poetry in Exile." *Ovid.* Ed. J. W. Binns. London: Routledge & Kegan Paul, 1973. 154-90.

Elliott, Alison G., trans. "Accessus ad Auctores: Twelfth-Century Introductions to Ovid." *Allegorica: A Journal of Medieval and Renaissance Literature* 5.1 (1980): 6-48.

Enciclopedia dantesca. Ed. Umberto Bosco. 6 vols. Roma: Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1970-78.

Ghisalberti, Fausto. "Medieval Biographies of Ovid." *Journal of the Warburg and Courtald Institute* 9 (1946): 10-59.

Giannantonio, Pompeo. "Dante e la lunigiana." *Dante e le città dell'esilio*. Ed. Guido Di Pino. Ravenna: Longo, 1989. 33-46.

Guillén, Claudio. *Múltiples morades. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: TusQuets, 1998.

Hexter, Ralph, J. *Ovid and Medieval Schooling: Studies in Medieval School Commentaries on Ovid's* Ars amatoria, Epistulae ex Ponto, *and* Epistulae heroidum. Munich: Arbeo-Gesellschaft, 1986.

Isidore of Seville. *Etymologiarum sive originum: libri XX*. Ed. W.M. Lindsay. Oxford: Clarendon Press, 1911.

Jacoff, Rachel, "Introduction." Jacoff and Schnapp 1-15.

Jacoff, Rachel, and Jeffrey T. Schnapp, eds. *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's* Commedia. Stanford: Stanford UP, 1991.

Latini, Brunetto. *Li Livres dou Tresor*. Ed. Francis. J. Carmody. Geneva: Slatkine Reprints, 1998. Los Angeles: Berkeley, 1948.

Moore, Edward. *Studies in Dante. First Series. Scripture and Classical Authors in Dante*. Ed. and intro. Colin Hardie. Oxford: Clarendon Press, 1969.

Nagle, Betty Rose. *The Poetics of Exile: Program and Polemic in the* Tristia *and* Epistulae ex Ponto *of Ovid*. Brussells: Latomus, 1980.

Ovid. *Tristia. Ex Ponto*. Ed. and trans. A. L. Wheeler. Revised G. P. Goold. Cambridge: Harvard UP, 2002. Rpt. in Loeb Classical Library of 1988, 2nd ed.

_____. *Tristes*. Ed. Jacques André. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

_____. *Ex Ponto. Libri Quattuor*. Ed. J. A. Richmond. Leipzig: Teubner, 1990.

_____. *Tristia*. Ed. J. B. Hall. Leipzig: Teubner, 1995.

_____. *Tristium Liber Secundus*. Ed. S. G. Owen. Oxford: Clarendon Press, 1924.

_____. *Sorrows of an Exile. Tristia*. Trans. A. D. Melville. Intro. and notes E. J. Kenney. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Paratore, Ettore. "Ovidio." *Enciclopedia dantesca*.

Piattoli, Renato. *Codice diplomatico dantesco*. 2nd ed. Firenze: Gonnelli, 1950.

Picone, M. "Dante, Ovidio e la poesia dell'esilio." *Rassegna europea di letteratura italiana* 14 (1999): 7-23.

Ragni, Eugenio. "Firenze." *Enciclopedia dantesca*.

Seidel, Michael. *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven: Yale UP, 1986.

Smarr, Janet Levarie. "Poets of Love and Exile." *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*. Ed. Madison U. Sowell. Binghamton, NY: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1991. 139-51.

Sowell, Madison U., ed. *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*. Binghamton, NY: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1991. 153-72.

Starn, Randolph. *Contrary Commonwealth. The Theme of Exile in Medieval and Renaissance Italy*. Berkeley: U of California P, 1982.

Strachan-Davidson, James Leigh. *Problems of the Roman Criminal Law*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1912.

Tábori, Paul. *The Anatomy of Exile. A Semantic and Historical Study*. London: Harrap, 1972.

Thibault, John C. *The Mystery of Ovid's Exile*. Berkeley: U of California P, 1964.

Trone, George Andrew. "Exile." *The Dante Encyclopedia*. Ed. Richard Lansing. New York: Garland, 2000. 362-65.

Viarre, S. "Exil ovidien, exil medieval." *Colloque Présence d'Ovide*. Ed. R. Chevallier. Paris: Les Belles Lettres, 1982. 261-71.

Williams, Gareth, D. *Banished Voices. Readings in Ovid's Exile Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.

Guy Raffa

Dante's Poetics of Exile

> "We will not complain of Dante's miseries: had all gone right with him as he wished it, he might have been Prior, Podestà, or whatsoever they call it, of Florence, well accepted among neighbours, — and the world had wanted one of the most notable words ever spoken or sung. Florence would have had another prosperous Lord Mayor; and the ten dumb centuries continued voiceless, and the ten other listening centuries (for there will be ten of them and more) had no *Divina Commedia* to hear!"
>
> (Carlyle 195)

> Molto mi meraviglio, o messer Cante,
> podestà venerando e cavaliero,
> non v'abbia Italia ancor piantato intiero
> in marmo di Carrara e dritto stante
>
> sur una piazza, ove al bel ceffo austero
> vostro passeggi il popolo d'avante,
> o primo, o solo ispirator di Dante,
> quando ladro il dannaste e barattiero [...]
>
> (Carducci, *Giambi ed epodi* 194)

Dante's experience of exile seven centuries ago and its representation in his works — principally the *Commedia* — place him at the center of a long, continuing tradition. It is one of history's fortuitous ironies that Dante's first-hand experience of the hardships of displacement and wandering should provide the very foundation for a literary home so hospitable and nourishing to later writers, artists, and intellectuals. The medieval Italian poet's representation of his exile looks back to biblical and classical precursors — including Adam, Moses, Ulysses, Aeneas, Jesus, Ovid, and Boethius — and forward to such "modern" avatars of expatriation and estrangement as Ugo Foscolo, Alexander Pushkin, Victor Hugo, Karl Marx, James Joyce, Osip Mandelstam, and Primo Levi, among many others. With this powerful influence, it is perhaps fitting that a recent collection of essays, many of which touch on exile in political, cultural, or literary terms, recognizes the continuing centrality of Dante's exilic narrative not only through important textual references but by literally wrapping itself in a dust-jacket illustration of the exiled Florentine poet.[1]

[1] "Dante in Exile," by Domenico Peterlin (c. 1865), adorns Edward W. Said's *Reflections on Exile and Other Essays*. Dante's poem, for Said, illustrates how "Artists in exile are

Dante was certainly well acquainted with the politics of exile from his years in Florence, not least through his acquaintance with older Florentines who had returned from exile (notably Brunetto Latini) and through his own vexed role in the banishment — ultimately fatal — of his best friend, Guido Cavalcanti, in the summer of 1300. But it was only through his personal experience of exile, rendered definitive in the Florentine decree of March 10, 1302, that Dante could fully grasp the literal, material dimension of a condition that, like the allegory of poets, was frequently adorned with only a symbolic, moral patina of meaning.[2] The brutal reality of permanent exile from Florence shocked Dante into reevaluating his place in the world and turning his loss into the realization of a singular artistic achievement. As both a socio-historical reality and a literary-mythological theme, exile provided a conceptual basis for Dante's use of figural hermeneutics and the allegory of theologians in the *Commedia*: individuals fulfilling in the poem their "prefigured" historical lives, and, more broadly, allegorical levels of meaning building on, not replacing, literal signification of the text. Dante's exile, thus conceived, is more metonymic than metaphoric, a marker of continuity with, not substitution for, the past, a catalyst for revision rather than repudiation.

Herein lies what is arguably Dante's most original contribution and a source of his diffuse and lasting appeal: unlike the convert, one who, in the dominant Pauline-Augustinian model, must slay the old life to establish the new, Dante the exile crosses textual and theological boundaries to both reclaim and critique his past. Conflicted by the seemingly irreconcilable emotions of righteous anger and nostalgic affection arising from banishment, Dante learns to embrace and promote a worldview as difficult as it is essential to imagine. He comes to interpret the world — reflected in his poetic universe — as a paradoxical site of "both–and" possibilities rather than the "either–or" dichotomies dictated by biblical and medieval conversion narratives. Rejecting both the absolutism of facile oppositional thought and the relativism of simplistic undifferentiation, Dante's poetics of exile coincides with a way of life that requires hard, responsible choices at every juncture. Exile is at best an uncomfortable experience, and the lessons it teaches are thus similarly uncomfortable if worthy ones. Indeed, in the case of the *Commedia*, the messy complications, in which dialectical paradoxes trump reductive oppositions and false equivalencies, are what make the poem such a meaningful and pleasurable challenge to read, study, and teach.

The conversion narrative, as famously championed by Augustine,

decidedly unpleasant, and their stubbornness insinuates itself into even their exalted works [...]. Who but an exile like Dante, banished from Florence, would use eternity as a place for settling old scores?" (182).

[2] Starn discusses Dante's own exile (60-85) within a larger discussion of exile in medieval and Renaissance Italy.

encourages a violent rejection of one's past life to enable a new, better life to take hold: "[...] where I had offered my sacrifice, slaying my old man, and beginning the purpose of my newness in life, putting my hope in you — there did you begin to grow sweet to me, and to put gladness in my heart" (*Confessions* 9.4).[3] Predicated on the erasure of one's past ("slaying my old man") as a condition for "newness in life," conversion is an act of substitution or replacement, with a clean, if constructed, break between "before" and "after." As such, it accords rhetorically with the notion of metaphor, as conceived by Roman Jakobson and elucidated by David Lodge (73-81). Exile, on the other hand, more often than not engenders a metonymic situation insofar as metonymy — again following Jakobson and Lodge — describes a relationship (for instance, between past and present) in terms of contiguity. The exile, in other words, commonly adopts a perspective, at times blatantly contradictory, that must somehow encompass both past and present in terms of time, place, and people. The past may be lost but is not forgotten — often in the hope that it will be regained — while the present may appear provisional and fluid. Both narratives, conversion and exile, underpin the narrative structure of the *Commedia* and thus authorize distinct, if complementary, interpretive approaches to the poem and its relation to other texts as well as to the world of its author and that of its readers.[4]

From the conversion narrative, based on the metaphoric substitution of a better present and future for a deleterious past, arises an oppositional hermeneutics for reading literary texts as well as the story of one's life. Consistent with the unbridgeable eschatological gap separating the damned from the blessed, this approach, applied to the *Commedia*, typically identifies an *in bono* figure from purgatory or paradise that "corrects" its *in malo* counterpart in hell. Based on metonymic contiguity between past and present, a hermeneutics of exile seeks rather to account for the dialectical dimension of Dante's poetic and theological imagination. Dialectic, from among its many incarnations, is here understood as the "dialectic of paradox" that is adumbrated in Plato's *Parmenides*, developed by Hegel and Kierkegaard, and occasionally used in contemporary literary studies, Dante criticism in particular. Stephen N. Dunning defines this "dialectic of paradox" as a transformational dialectic that "simultaneously affirms the theoretical dialectic of contradiction and the transactional dialectic of reciprocity." While "theoretical" thinkers thrive on oppositions and "transactional" ones aim at reconciliation, the

[3] "[...] ubi sacrificaveram mactans vetustatem meam, et inchoata meditatione renovationis meae, sperans in te, ibi mihi dulcescere coeperas et dederas laetitiam in corde meo."

[4] Freccero's work in particular demonstrates significant benefits, but also limitations, to viewing Dante's poetry primarily through the lens of this Pauline-Augustinian conversion perspective.

"transformational" type imagines the paradoxical embrace of both dialectical relationships at once. "The dialectic of transformation," according to Dunning, "is paradoxical through and through. It wants to have things both ways at once" (7). Dante certainly warrants inclusion among the broad range of influential practitioners of this transformational dialect of paradox discussed in Dunning's study.

Dante's poetics of exile, consistent with this dialectic of paradox, draws on and combines the two interpretive procedures perhaps most followed in Dante criticism: the oppositional *in malo / in bono* model of conversion described above, and a modified version of Erich Auerbach's influential articulation of figural reading as "a connection between two events or persons, the first of which signifies not only itself but also the second, while the second encompasses or fulfills the first" (53). Although Auerbach limits his approach to historical figures — for instance, Cato, Virgil, and Beatrice — who are fulfilled *sub specie aeternitatis* as characters in the poem, his interpretive operation can yield sound results when used to gloss characters and events within the poem's own "historical" unfolding. Strategic use of figural fulfillment within the poem recognizes continuity as well as opposition between certain damned and saved souls in Dante's afterworlds. This hermeneutics is ultimately truer to the poet's robust vision precisely because it is paradoxical. Many important figures and episodes across the textual and theological divisions of the three *cantiche* could be discussed as manifestations of this dialectical hermeneutics: one could plausibly argue for both opposition and continuity between Francesca from the infernal circle of lust and Cunizza in the sphere of Venus; between the heretic Farinata and, based on proud devotion to one's native city, the troubadour Sordello in Purgatory; between the suicide Pier della Vigna and his celestial counterpart Romeo, both falsely accused servants of their royal masters; between the rhetorically gifted Ulysses and the overly ambitious emperor Justinian, who appears in Mercury, and certainly between Ulysses and Adam, the prototypical human rebel. It should come as no surprise that one of the most significant and illuminating cases to explore in light of Dante's paradoxical hermeneutics of exile is the theme of exile itself.[5]

Although Dante raises the issue of his unmerited exile from Florence indirectly in the *Convivio*, this oblique context provocatively joins the medieval trailblazers for Dante's understanding of exile and conversion: Boethius and

[5] In *Divine Dialectic*, I discuss several of these episodes and characters through the interpretive lens of this dialectic of paradox, which I develop there primarily in relation to medieval incarnational theology. Mazzotta articulates the "both–and" function of Dante's exile: it provides "a necessary perspective from which to speak to the world and from which he can challenge its expectations and assumptions" even as this perspective is "what further alienates him from the world he has already lost" (*Dante's Vision* 179).

Augustine.[6] Listing the two most obvious cases in which it is appropriate to speak of oneself, Dante first cites a situation in which great infamy or harm could come from not defending oneself. Here Boethius serves as Dante's model for one compelled to speak in the first person to prevent "la perpetuale infamia del suo essilio, mostrando quello essere ingiusto, poi che altro escusatore non si levava" (1.2.13). The second common reason for speaking in the first person is didactic, the use of one's personal experience as an example for others to follow. Augustine's account, in the *Confessions*, of his progression toward a virtuous life here serves as Dante's illustration (*Conv.* 1.2.14). The first-person narrator of the *Convivio* thus affirms that his procedure satisfies the conditions allowing both Boethius and Augustine to speak of themselves. He fears that the amorous language of his poems might give rise to disrepute if such passion were not shown to be an allegorical cover for the true, virtuous meaning of his verses (1.2.16-17).

But the weight that Dante assigns to Boethius and Augustine is equal in appearance only. By characterizing Boethius's fall from favor — his imprisonment resulting from the false accusations of envious political enemies — specifically as exile, Dante creates an affinity between his own experience and that of Boethius that goes far beyond a legitimate reason to speak of oneself. Dante's strong identification with Boethius, as Augustine's presence fades away, is reinforced in the very next chapter. There, Dante provides what is arguably the most elaborate and emotional representation, outside the *Commedia*, of his banishment from Florence:

> Ahi, piaciuto fosse al dispensatore de l'universo che la cagione de la mia scusa mai non fosse stata! ché né altri contra me avria fallato, né io sofferto avria pena ingiustamente, pena, dico, d'essilio e di povertate. Poi che fu piacere de li cittadini de la bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del suo dolce seno — nel quale nato e nutrito fui in fino al colmo de la vita mia, e nel quale, con buona pace di quella, desidero con tutto lo cuore di riposare l'animo stancato e terminare lo tempo che m'è dato —, per le parti quasi tutte a le quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando contra mia voglia la piaga de la fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata.
>
> (*Conv.* 1.3.3-4)

With the injustice of Boethius's exile from the previous chapter still fresh in the reader's mind, Dante dramatizes his own painful experience "d'essilio e di povertate" as both unjust and cruel. A disowned child reduced to a life of wandering and begging, the exile suffers the further indignity of appearing even more wretched to those who are familiar with his good reputation (1.3.5).

Dante's privileging of the exile Boethius over the convert Augustine at this

[6] Ovid's poetry, as Smarr shows, is an important classical influence on Dante's representation of his exile.

key moment in the *Convivio* anticipates their disproportionate representational significance in the *Commedia*, the *Paradiso* in particular. While Augustine strikingly receives only cursory mention as one of the churchmen — third after Francis and Benedict — seated below John the Baptist in the celestial rose (*Par.* 32.35), Boethius enjoys more textual attention than all the other wise spirits in his group, including Solomon, when they are introduced by Thomas Aquinas in the sphere of the Sun (*Par.* 10.97-138). There are surely multiple reasons for Dante's apparent slighting of Augustine in the *Commedia*, not least the theologian's hostility toward classical Rome and thus his incompatibility with Dante's admiration for Virgil.[7] Another important reason may be the poet's displacement of an oppositional hermeneutics of conversion in favor of a dialectical hermeneutics of exile. As in the *Convivio*, exile is prominent in Dante's portrayal of Boethius, this time in the three tercets celebrating his presence in Thomas' circle of wise spirits:

> Or se tu l'occhio de la mente trani
> di luce in luce dietro a le mie lode,
> già de l'ottava con sete rimani.
>
> Per vedere ogne ben dentro vi gode
> l'anima santa che 'l mondo fallace
> fa manifesto a chi di lei ben ode.
>
> Lo corpo ond' ella fu cacciata giace
> giuso in Cieldauro; ed essa da martiro
> e da essilio venne a questa pace.
>
> (*Par.* 10.121-29)

If "essilio" in the *Convivio*, both Boethius's and Dante's, was limited to its political context, here in the *Paradiso*, which represents the realm of humankind's "true home" for eternity, exile necessarily wears layers of meaning in addition to that of physical banishment from one's native city or civic position. In this instance, Boethius's exile is closely paired with his execution, redefined here as his martyrdom ("da martiro / e da essilio"). He has thus come to the peace of eternal blessedness in heaven from the experience of political exile and persecution within the larger exilic experience of his entire life-time on earth.[8] The unjust political exile suffered by Boethius and Dante undoubtedly

[7] Hawkins shows how Dante "corrects" Augustine's anti-imperial bias by having Virgil articulate the theologian's ideas in the central cantos of the *Purgatorio*, thus effecting a "harmonization of Augustine and Vergil" (479).

[8] Alan of Lille similarly describes Christ as a "soldier" who "triumphs in heaven" but "campaigns on earth an exile" ["quo rege triumphat / In celo miles, in terris militat exul"] (5.519-20). Alan further remarks that he "suffered every pain of exile" to "bring back the miserable from exile" ["exulis omne / Passus ut exilio miseros subduceret exul"] (5.525-26).

inspired them to reflect on this much broader conception of exile at the same time that it served as the catalyst for their most inspired and influential works, the *Consolation of Philosophy* and the *Commedia.*

The metaphoric dimension of exile, specifically its relation to martyrdom, is reinforced by Dante's doubling of Boethius with Cacciaguida, the poet's great-great-grandfather. Boethius's trajectory from earthly suffering to heavenly peace — "da martiro / e da essilio venne a questa pace" (*Par.* 10.128-29) — is repeated nearly verbatim in Cacciaguida's depiction of his death and salvation: "venni dal martiro a questa pace" (15.148). Dante's pairing of Boethius and Cacciaguida, reinforced by a series of verbal parallels and repetitions,[9] serves as commentary on his own situation insofar as the poet himself identifies closely both with the political intellectual who was unjustly persecuted and with his "martyred" warrior ancestor. If Boethius is Dante's exilic double, Cacciaguida is the blood relative — the poet's "radice" (15.89) — charged with the monumental task of glossing his descendant's future exile as a catalyst for both hardship and reward, martyrdom and mission. Only from the accumulation of ominous signs in the prophecies pronounced by shades in hell and purgatory is Dante prepared for Cacciaguida's vivid and unsparing characterization of impending adversity:

> Tu lascerai ogne cosa diletta
> piú caramente; e questo è quello strale
> che l'arco de lo essilio pria saetta.
> Tu proverai sí come sa di sale
> lo pane altrui, e come è duro calle
> lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.
>
> (*Par.* 17.55-60)

Consistent with his lament in the *Convivio* for having to endure the unjust punishment "d'essilio e di povertate" (1.3.3), Dante here paints a portrait of himself as a pitiful victim. The culprits in this case are Boniface VIII — one who plots "là dove Cristo tutto dí si merca" (17.50-51) — and the black guelphs (assisted by Charles of Valois, sent by Boniface), though Dante and his fellow exiles will be blamed for their own misfortune (17.52-53). Even worse, the ineptitude and unfaithfulness of Dante's comrades in exile, "la compagnia malvagia e scempia," will ultimately compel the exiled poet to become a party unto himself (17.61-69), an "exile among the exiled" (Paolucci 122).

However, a positive side to the story of Dante's exile begins to take shape

[9] They are each an "anima santa" (10.125; 17.101); Boethius's "vi gode" (10.124) is matched by Cacciaguida's "si godeva" (18.1); Boethius reveals the world to be a "mondo fallace" (10.125), while Cacciaguida was freed from this same "mondo fallace" (15.146). I elsewhere discuss this doubling as a sign of Dante's union of contemplation and action (*Divine Dialectic* 178-86).

even against this bleak backdrop. Following the infernal dictum that "Qui vive la pietà quand' è ben morta" (*Inf.* 20.28), Dante can at least find comfort in the knowledge that his adversaries' deeds will not go unpunished even on earth: Boniface and his black guelph supporters, notably Corso Donati, will suffer their own setbacks in the early years of Dante's exile (*Par.* 17.53-54; 97-99), and the exiled white guelphs who turned against Dante will experience a string of defeats between 1302 and 1306 (17.65-66). In a more charitable vein, Cacciaguida confirms for Dante that his poetic voice, when it recounts the extraordinary journey of the *Commedia* that in so many ways is the product of the poet's exile, will itself bring "vital nodrimento" to its readers and listeners down through the ages (17.130-33). Through the experience and representation of his exile, Dante thus emerges as both victim and victor, one whose unjust suffering and hardship will provide the motivation and material not only for self-vindication but, most important of all, for realizing a unique ethical and aesthetic achievement.[10]

Critical reactions to Dante's exile understandably tend to underscore the hardship it entailed and to downplay its creative and hermeneutic potential. Boccaccio, at one extreme, appears almost to blame Dante for his own misfortune when he criticizes his illustrious precursor for pursuing "la lusinghevole gloria de' publici ofici" (*Trattatello* par. 60). Exile is therefore the price Dante pays for meddling in politics and not devoting full attention to philosophical contemplation. Boccaccio certainly posits no intrinsic connection between Dante's cruel banishment and his subsequent literary success. If anything, he considers Dante's exile an impediment to, rather than the catalyst for, his achievement. At the other end of the spectrum are the positions of Giosuè Carducci and Thomas Carlyle cited as the epigraphs to this essay. Both writers — Carlyle in a lecture, Carducci in a poem — give thanks that Dante suffered the misfortune of banishment from Florence. Carducci goes so far as to praise the public official who sentenced Dante to exile. In 1301 Cante de' Gabrielli came to Florence from Gubbio at the time of the *coup d'état* by the black guelphs, who were supported in their efforts by Charles of Valois's "peacemaking" mission on behalf of Pope Boniface VIII. Elected to the post of *podestà* by the newly installed Florentine priors, Cante, according to the chronicler Dino Compagni, "riparò a molti mali e a molte accuse fatte, e molte ne consentì" (*Cronaca* 2.19). Cante also leveled a few charges of his own, notably those contained in the two declarations that effectively prevented Dante — perhaps still en route from his unsuccessful diplomatic mission to Rome — from ever returning to Florence. The first sentence, dated January 27, 1302,

[10] Couching Dante's victimization in terms of foundation sacrifice, Quinones remarks that "the very same qualities that made Dante so visible and thus vulnerable to being made the scapegoat, are the very qualities of courageous and bold speech, of brave conviction, that made him triumph over his enemies" (129).

charged Dante, as one of several named white guelph leaders, with a host of crimes ("baractarias, lucra illicita, iniquas extorsiones in pecunia vel in rebus") allegedly committed during his priorship in the spring of 1300, and gave him three days to defend himself in person and pay an exorbitant fine of five-hundred florins (Piattoli 105). The penalty in this document includes banishment from Florence for a period of two years. Within two months (March 10, 1302) Cante issued a second, definitive sentence that condemned Dante (with fourteen others) to an incendiary death should he be caught in Florentine territory ("ingne [*sic*] comburatur sic quod moriatur" Piattoli 109) because he failed to answer the initial charges.

Despite the suffering caused by these unjust sentences, Carlyle provocatively insists, "We will not complain of Dante's miseries: had all gone right with him as he wished it, he might have been Prior, Podestà, or whatsoever they call it, of Florence, well accepted among neighbours, — and the world had wanted one of the most notable words ever spoken or sung" (195). If not for Dante's experience of exile, he continues, "Florence would have had another prosperous Lord Mayor; and the ten dumb centuries continued voiceless, and the ten other listening centuries (for there will be ten of them and more) had no *Divina Commedia* to hear!" (195). Pitiless as they may sound, these words attest to a likely if unpleasant truth: no exile, no *Commedia*, certainly not as we know it in terms of themes, characters, and the allegorical relationship, historically grounded, between the world and the afterlife. Carlyle aptly views Dante's political banishment as his essential experience, the occasion for both martyrdom and mission: "A nobler destiny was appointed for this Dante; and he, struggling like a man led towards death and crucifixion, could not help fulfilling it" (195).

Even more audacious is Carducci's poem, "A messer Cante Gabrielli da Gubbio" (*Giambi ed epodi* 194-95). These verses, both sarcastic and serious, honor the man who exiled Dante: he becomes the chief stimulus ("O primo, o solo ispirator") for the artistic expression of "gloria e vendetta" that is the *Commedia*. By exiling Dante on trumped-up charges ("Quando ladro il dannaste e barattiero"), Cante de' Gabrielli contributed so much to Italy's cultural patrimony that his likeness, in the form of a marble statue, should rightly stand tall in an Italian piazza.

> Molto mi meraviglio, o messer Cante,
> Podestà venerando e cavaliero,
> Non v'abbia Italia ancor piantato intiero
> In marmo di Carrara e dritto stante
>
> Sur una piazza, ove al bel ceffo austero
> Vostro passeggi il popolo d'avante,
> O primo, o solo ispirator di Dante,
> Quando ladro il dannaste e barattiero [...] (*Giambi ed epodi* 194)

Carducci declares even more clearly and eloquently in prose his conviction that Dante's banishment from Florence, as the necessary condition for the *Commedia*, deserves not reproach but universal gratitude: "Quanto mai devono l'Italia e l'arte e il mondo a quell'esilio, che d'un priore fiorentino, d'un poeta elegiaco, d'un trattatista scolastico, fece l'uomo fatale [...]" (*Dello svolgimento della letteratura nazionale* 77). With the hindsight of posterity, then, the profits of Dante's exile from Florence far exceed the cost of the difficulties he endured. By the time he rejected the conditions of return required by the Florentine amnesty (1315), the poet himself may have begun to appreciate this possibility. Dante may have been forced to adapt to the taste of unfamiliar bread, ("come sa di sale / lo pane altrui" *Par.* 17.58-59), but at least by this point in his exile such bread was not lacking: "Quippe nec panis deficiet" (*Epistole* XII, 9).

Dante's poetics of exile, and its accompanying dialectic of hardship and achievement, punishment and reward, unfolds in the *Commedia* not only through the protagonist's prophesied exile but also through representations of exile, both literal and metaphoric, attached to other characters in the poem. In the broadest sense, the basic narrative premise of the *Commedia*, the state of souls after death, follows biblical and classical ideas of mortal life as a period of exile that ends only with the soul's liberation from its corporeal prison and return to its divine maker. Dante uses the story of Exodus, with its pattern of liberation from bondage and movement toward the promised land, as the archetypal figure for this spiritual homecoming (Singleton); by extension, Exodus provides the figural basis for the poet's transformation of his experience of exile into the wayfarer's homeward journey through the realms of the afterlife (Mazzotta, *Poet of the Desert* 37-38 and *passim*). Whether or not Dante himself wrote the Letter to Cangrande della Scala, the Exodus paradigm (Psalm 114 [113 in the Vulgate]) used by its author to exemplify the *Commedia*'s theological allegory indeed dramatizes the spiritual liberation of saved souls in the poem itself. Newly freed souls appropriately sing this Psalm, beginning "In exitu Isräel de Aegypto," as they arrive on the shores of Purgatory (*Purg.* 2.46-48), where they are met by Cato, one whose commitment to liberty was so complete that he willingly gave his life for it (*Purg.* 1.73-75). Spiritually seeking this liberty himself ("libertà va cercando" *Purg.* 1.71), the wayfarer completes the arduous journey up the mountain of Purgatory that makes one "puro e disposto a salire a le stelle" (*Purg.* 33.145).

This idea of earthly life as spiritual exile reappears among the stars themselves, where Dante and Beatrice join the blessed in viewing the ascension of Christ and Mary to the Empyrean. Inspired by Psalm 137 (136 in the Vulgate), in which God's people weep in captivity "upon the rivers of Babylon" as they remember their true home in Sion (1-3), Dante expands the exilic dimension of this loss — "lo essilio / di Babillòn" (*Par.* 23.134-35) — to encompass the mortal lives of those who "return" home to God in Paradise. Dante remarks that the souls of the blessed now enjoy the treasure they earned

with their faithful lives. This "Babylonian exile" marks one of four instances in which the word *essilio* appears in rhyme position in the *Commedia*. *Essilio* here rhymes with *Filio* (Christ) and *concilio*. While the three other instances also rhyme *essilio* with *concilio*, the remaining rhyme in each case is not *Filio* but *Virgilio*. By choosing to rhyme exile three times with Virgil and the only other time with Christ, Dante poetically reinforces his overall portrayal of the Roman writer as a figure with whom he strongly identifies even as he consigns him to the first circle of hell for not knowing this *Filio*.[11] Beloved despite his relegation to the same "etterno essilio" of damnation (*Purg.* 21.18) as that of the hypocrite Caiaphas and the other infernal shades (*Inf.* 23.126), Virgil fittingly emerges as one of the most poignant examples of Dante's dialectical hermeneutics of exile.

For the damned, then, earthly exile continues into the afterlife, where it becomes eternal. Nor are the saved souls exempt from a continuation of their earthly exile after death. For them, however, such prolonged banishment is necessarily provisional. Thus Adam's lengthy period of exile — "tanto essilio" (*Par.* 26.116) — includes both his long mortal life (930 years) following banishment from Eden (after less than seven hours) and his sojourn of 4,302 years in Limbo before being liberated and brought "home" to heaven by Christ (*Par.* 26.118-23). Statius, representative of the purgatorial spirits, likewise understands his time on the purifying terraces of Purgatory as a finite if harsh extension of his mortal exile. After over nine hundred years on two terraces, he movingly insists that he would delay his release from exile, "uscir di bando," for yet another year to have had the privilege of living at the same time as the eternally exiled Virgil (*Purg.* 21.100-02), his poetic and spiritual inspiration. Dante thus envisions a true "homecoming" from exile, both earthly and in the afterlife, only before God in the Empyrean heaven. Qualifying the Platonic idea that the souls literally return to their stars (they "appear" in the spheres only for the wayfarer's edification: *Par.* 4.22-39), Dante represents and enacts a return

[11] Based on these four rhyme clusters, Spillenger argues that Dante aims to posit his own entrance into the *beato concilio* in opposition to Virgil's condemnation to *etterno essilio* (57). For those familiar with Dante's use of proportional design in the *Commedia*, as demonstrated in studies by Thomas Hart, it may come as no surprise that these four clusters of "exile" rhymes are spaced in the poem so as to produce precise ratios. I have identified the following two examples, which together include all four rhyme clusters: A) the ratio between the distance (number of verses) from the beginning to the end of the *Inferno* and the distance from the beginning to the first *essilio* rhyme (*Inf.* 23.126) equals the ratio between the distance from the first *essilio* rhyme to the third *essilio* rhyme (*Par.* 23.134) and the distance from the first *essilio* rhyme to the end of the *Purgatorio*: 4720 / 3109 = 9666 / 6366 = 1.518; B) the ratio between the distance from the beginning to the end of the poem and the distance from the beginning to the fourth exile rhyme (*Par.* 26.116) equals the ratio between the distance from the second exile rhyme (*Purg.* 21.18) to the fourth exile rhyme and the distance from the second exile rhyme to the third exile rhyme (*Par.* 23.134): 14233 / 13189 = 5599 / 5185 = 1.079.

from exile as a return to origins.

These returns, from exile and to origins, are embedded in Dante's own "trial" homecoming, his journey though the realms of the afterlife. After encountering various sources and effects of eternal exile in hell, the wayfarer participates in the process of purgatorial renewal that culminates in the return to primal purity and wholeness in Eden. In this second realm, unique for its temporal dimension, the penitents and the wayfarer travel back in time to the original, prelapsarian site of humankind. Multiple originary moments occur along the way, including Dante's encounter with his poetic "father," Guido Guinizzelli (*Purg.* 26.91-99), and his reunion with Beatrice in the earthly paradise. The frequency of such moments increases during Dante's celestial "return" voyage to God in the Empyrean. Among the "origins" encountered in paradise are the first father (Adam), the first pope (Peter, as the first bishop of Rome), the founder of Western monasticism (Benedict), and Dante's ancestral "root" (Cacciaguida). In a nod to the Platonic myth of return, the wayfarer enters the Fixed Stars precisely in the constellation of his birth (Gemini). The abundance of maternal and infantile images in the final cantos of the poem — from an "enwombing" neologism (21.84) and Beatrice's personal mothering (22.1-15; 23.1-15) to Mary's universal mothering (23.121-26) and a regression to nursing (30.82-87) — reinforces this idea of the wayfarer's journey to his creator as a journey back in time. This spiritual homecoming, if only as an imagined trial run, must compensate for the physical, earthly return from exile that Dante never enjoyed.

For some, exile is a temporary setback: a trying ordeal, to be sure, but a period of displacement, whether imposed by oneself or by others, that is contained and may therefore become a point of reference for later adventures in the life of one who has returned. For others, as in Dante's case, no return is possible; the term of exile ends only with the end of life itself. Worse still, the exile seldom achieves in death, even if only in a coffin, what was denied in life, a physical return home. The earth's surface is assuredly littered with the mortal remains of those whose expatriation is for all time. Here Dante's case is as complex and instructive as was his experience of exile, and its representation in his poetry, during the final two decades of his life. Following the poet's illness and death during a diplomatic mission to Venice and his burial in Ravenna in 1321, the Florentines at times showed as much tenacity in bringing the dead poet back to his home city as some of their ancestors did in banishing him from Florence in the first place.

Florence periodically laid claim to Dante's remains from the end of the fourteenth century to 1864, the year of their final formal request. His bones were removed from their tomb at least twice during this time. In the early sixteenth century Pope Leo X, the Florentine Giovanni de' Medici, granted permission to transfer Dante's remains from Ravenna, then under papal jurisdiction, to Florence. But by the time the pope's emissaries arrived in Ravenna, the

Franciscan custodians of the mausoleum had removed and hidden Dante's remains to prevent the "repatriation" from taking place. Pressure applied on behalf of Leo X and the next Medici pope, Clement VII, was unsuccessful in revealing the location of Dante's remains. Once the threat had passed, the poet's bones were placed back in the tomb, where they presumably stayed put for the next century and a half. In 1677, fearing that city plans to rebuild the church would damage Dante's tomb, the Franciscans once again took matters into their own hands. This time Dante's remains were placed in a coffin that was then moved to a chapel and covered with a brick wall. This additional exile continued for nearly two centuries; the bones were rediscovered, scientifically examined, and returned to their original location in 1865 during the sexcentenary commemoration of the poet's birth. Ravenna cleverly exploited the atmosphere of Italian unification to claim that, with the newly unified Italy supplanting warring city-states, Dante's exile had in fact come to an end (Bemrose 218-20).

But this was not the end of Dante's *post-mortem* exile. The case of the poet's earthly displacement remains open even today. Like Farinata, the exiled Ghibelline heretic tormented in hell by Florence's resolve to punish him and his family even after death (*Inf.* 10.73-84), Dante could legitimately bemoan his perpetual banishment from a final resting place. When the poet's bones were removed and hidden in 1677, some dust was evidently left behind in the original tomb. This dust was collected and divided into six sacks by the sculptor Enrico Pazzi in 1865, when Dante's bones were returned to the sarcophagus, but only two sacks have been accounted for thus far: one was found in 1987 in a medallion previously located in the ceiling of the Italian Senate building; the other sack was discovered in 1999 in the National Library in Florence (Hotinksi). Four sacks of Dante's ashes are still missing. This unsolved mystery may ultimately be viewed as a fitting tribute to the poet for whom exile was certainly a devastating experience but also an interpretive art for reading texts and the worlds they describe or imagine. As a constructive alternative to settling for reductive, opportunistic answers, the more challenging approach of critique, revision, and reform promoted by Dante's poetics of exile is in fact nothing less than revolutionary.

The University of Texas at Austin

Works Cited

Alan of Lille. *Anticlaudianus*. Ed. R. Bossuat. Paris: J. Vrin, 1955.

___. *Anticlaudianus, or the Good and Perfect Man*. Trans. James J. Sheridan. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1973.

Alighieri, Dante. *Convivio*. Ed. Cesare Vasoli and Domenico De Robertis. *Opere minori*. Tome 1, part 2. Milano: Ricciardi, 1988.

___. *La divina commedia*. Ed. Giorgio Petrocchi. Torino: Einaudi, 1975.

___. *Epistole*. Ed. Arsenio Frugoni and Giorgio Brugnoli. *Opere minori*. Tome 2. Milano: Ricciardi, 1979.

Auerbach, Erich. "Figura." Trans. Ralph Manheim. *Scenes from the Drama of European Literature: Six Essays*. New York: Meridian, 1959. 11-76.

Augustine. *Confessions*. Trans. W. Watts. Cambridge: Harvard UP, 1979.

Bemrose, Stephen. *A New Life of Dante*. Exeter: U of Exeter P, 2000.

Boccaccio, Giovanni. *Trattatello in laude di Dante*. 2nd redaction. Ed. Pier Giorgio Ricci. *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Ed. Vittore Branca. Vol. 3. Verona: Mondadori, 1974. 497-538. 10 vols. 1964-83.

Carducci, Giosuè. *Giambi ed epodi*. Ed. Enzo Palmieri. Bologna: Zanichelli, 1960.

___. *Dello svolgimento della letteratura nazionale. Discorsi letterari e storici*. Bologna: Zanichelli, 1957. 1-161. Vol. 7 of *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*. 30 vols. 1952-62.

Carlyle, Thomas. "The Hero as Poet: Dante." *Italian Poets and English Critics, 1755-1859: A Collection of Critical Essays*. Ed. Beatrice Corrigan. Chicago: U of Chicago P, 1969. 188-207.

Compagni, Dino. *Cronaca delle cose occorrenti ne' tempi suoi. Cronisti del Trecento*. Ed. Roberto Palmarocchi. Milano: Rizzoli, 1935. 23-150.

Dunning, Stephen N. *Dialectical Readings: Three Types of Interpretation*. University Park: Pennsylvania State UP, 1997.

Freccero, John. *Dante: The Poetics of Conversion*. Ed. Rachel Jacoff. Cambridge: Harvard UP, 1986.

Hart, Thomas Elwood. "Geometric Metaphor and Proportional Design in Dante's *Commedia*." *The* Divine Comedy *and the Encyclopedia of Arts and Sciences*. Ed. Giuseppe C. Di Scipio and Aldo Scaglione. Amsterdam: Benjamins, 1988. 95-146.

Hawkins, Peter S. "Divide and Conquer: Augustine in the *Divine Comedy*." *PMLA* 106.3 (1991): 471-82.

Hotinksi, Robert. "Rescued from Purgatory." *U.S. News & World Report*. 2 Aug. 1999: 56.

Jakobsen, Roman, and Morris Halle. *Fundamentals of Language*. 2nd rev. ed. The Hague: Mouton, 1975.

Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1977.

Mazzotta, Giuseppe. *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the "Divine Comedy."* Princeton: Princeton UP, 1979.

___. *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*. Princeton: Princeton UP, 1993.

Paolucci, Anne. "Exile Among Exiles: Dante's Party of One." *Mosaic* 8.3 (1975): 117-25.

Piattoli, Renato, ed. *Codice diplomatico dantesco*. Florence: Libreria Luigi Gonnelli & Figli, 1950.

Quinones, Ricardo J. *Foundation Sacrifice in Dante's* Commedia. University Park: Pennsylvania State UP, 1994.

Raffa, Guy P. *Divine Dialectic: Dante's Incarnational Poetry*. Toronto: U of Toronto P, 2000.

Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 2000.

Singleton, Charles S. "In Exitu Israel de Aegypto." *Annual Report of the Dante Society of America* 78 (1960): 1-24.

Smarr, Janet Levarie. "Poets of Love and Exile." *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*. Ed. Madison U. Sowell. Binghampton: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1991. 139-51.

Spillenger, Paul W. "An Aspect of Vergil's Role in the *Commedia*." *Romance Notes* 24.1 (1983): 55-58.

Starn, Randolph. *Contrary Commonwealth: The Theme of Exile in Medieval and Renaissance Italy*. Berkeley: U of California P, 1982.

Catherine M. Keen

Cino da Pistoia and the Otherness of Exile

"Banditus reputatur rebellis reipublicae" ("Whoever is banished is viewed as a rebel of the republic"), Cino da Pistoia pronounced in a *Consilium* on a point of statute law on banishment.[1] These are the words of Cino the jurist, speaking with a confident authority based on his expertise — both as practitioner and as scholar — in matters of Roman law and of Italian municipal statute. The statement offers a clear-cut, categorical definition of how banishment, the medieval Italian *Comune*'s equivalent to Roman exile, transforms the subject into a public enemy.[2] The *Consilium* goes on to stress that responsibility for this change in status lies emphatically with the banished person: "factus est [...] diffidatus ut hostis." In speaking of exile in his professional capacity, Cino appears to be confident about categories and responsibilities. The citizen who becomes a *banditus* is classified as a rebel and enemy to the *respublica*, and rigorously excluded from the social and legal order of his society of origin: in the terms of contemporary critical theory, the exiled citizen becomes an "Other," a disempowered and marginalized outsider whom the dominant society ignores, abuses or rejects.[3]

The law is preoccupied with labeling and definition, in its regulation of the relations between private individuals and the wider community surrounding them, and by its nature, it speaks on behalf of the collective. Cino's professional activity as a lawyer therefore ranged him habitually on the side of the public and the corporate. But besides his juristic activity, Cino was also a prolific poet, writing primarily on the theme of love, and hence concerned in verse with the uniqueness of individual experience and with the development of a personal voice.[4] In his poetic activity, Cino frequently uses language and imagery that refer to banishment or exclusion, and which place himself, as the speaker saying "io" in the poems, in the position of an exile. As his legal writings show, Cino

[1] Monti 148. Although the *Consilium* is not identified with a particular city, Monti surmises that it may refer to Perugia: Cino held legal office there for some time, and the codex contains a number of judgments by Umbrian lawyers.

[2] On statute law, see Starn 18-23, 61-84; Jones 370-82.

[3] A useful short description of this view of the Other is provided by Shankman under the heading 'alterity 2' (137); see also Smith, esp. 15-16, 45-48.

[4] His pre-eminent achievements as a love poet were, famously, hailed by his contemporary Dante in *De vulgari eloquentia* II.ii.8.

was well aware that banishment was a precarious and undesirable situation. Why, then, should he so often have represented himself in verse not only in a position of isolation from surrounding society — this view after all was conventional in the medieval love tradition — but also have used concrete terminologies of exile and what we would call Otherness to do so? In the course of this essay, I wish to pursue this question in relation to a number of Cino's lyrics, asking how the language of exile or estrangement affects his authorial self-presentation to his audience.

An obvious explanation for Cino's interest in exile could apparently be furnished from his biography. His home *Comune* of Pistoia was dominated through much of his lifetime (c.1270-1336/37) by violent factional conflict, with banishment an often-used political weapon, and he appears personally to have experienced proscription from Pistoia as a young man.[5] Can these biographical data explain why he was attracted to establishing a poetic persona as an exile? Is this self-portrait, in short, a simple matter of mimetic accommodation of well-known realities into his artistic activity, a reflection of external experience that his audience might reasonably expect to encounter? The answer, on many counts, has to be, "No."

For one thing, Cino continued writing in exilic vein well into old age, when he occupied an honored position as a leading citizen of Pistoia, and enjoyed wide renown as both a poet and a lawyer. In 1330 or 1331, for instance, following a flattering invitation from Robert of Anjou, he visited Naples to offer a course of lectures on jurisprudence in the university. Although the visit proved unsatisfactory, the circumstances scarcely justify the self-consciously exilic opening to his satirical *canzone* on the experience, "Deh, quando rivedrò 'l dolce

[5] The debate over the circumstances of Cino's exile, with the related question of his faction membership, depends primarily on the evidence of the ambiguous references to Blacks and Whites in his verse. Barbi's case has been generally accepted as the most convincing: he presumes that Cino maintained his family's (the Sighibuldi or Sinibuldi) Black Guelf traditions, and suggests the probable date for his exile, which may have been voluntary, to be during Pistoia's domination by a White regime 1303-06 (see esp. 432-34). Others, including recently Graziosi (88-89), argue that Dante could not have felt the warm friendship shown to Cino in correspondence and in the *De vulgari*, precisely during the early 1300s, had he been a Black; they suggest that he absented himself from Pistoia in the early Trecento as a voluntary exile to avoid the turbulence in the city, violent enough to have endangered even White supporters. The issue is further complicated by the changes in Cino's attitude to the Holy Roman Empire between support for Henry VII and hostility to Ludwig of Bavaria, and by the history of his acceptance of positions and patronage from both pro-Papal and pro-Imperial sources. The scarcity of evidence makes any solution tentative, while Cino's rather promiscuous patronage career adds further complication, perhaps suggesting that his convictions were relatively weak; with due cautiousness, I lean towards accepting Barbi's theory for at least the early 1300s. On the Pistoian factions, see Herlihy 194-212.

paese / di Toscana gentile?"[6] With its suggestion that Cino feels uncertain of his ability to return to his native province, the *incipit* certainly does not reflect the realities of the situation; in fact, he returned to Tuscany rapidly, and is recorded in Perugia by 1332. Rather, it seems to allude to a well-known literary antecedent, Guido Cavalcanti's so-called exile *ballata*, with the *incipit* "Perch'i' no spero di tornar giammai, / ballatetta, in Toscana" — a lyric that itself, despite its apparent allusion to exile, has been shown to predate Cavalcanti's brief banishment to Sarzana.[7] As Calenda has argued, Cavalcanti's poem deals rather with a sense of psychological "esclusione" than with political "esilio": but, as he notes, the lyric's traditional labeling as "ballata dell'esilio" does in fact provide a useful indication of its emotional realities, as an articulation of Cavalcanti's wider tendency to pursue "una coerentissima poetica dell'esclusione" (47).[8]

As I have argued elsewhere ("Images of Exile"), Cino likewise seems to be attracted to a poetics of *esclusione*, using the figure of exile to maintain a consistent representation of his emotional biography that often bears little relation to external political realities. As we have already seen with the Naples satire, several lyrics where Cino strikes a pose of alienation can be shown from external or even internal evidence to bear no reference to civic exile, in the strict sense of personal banishment from Pistoia.[9] On close investigation, the majority of his "exile" lyrics prove to deal with estrangement from love rather than from Pistoia, drawing on the *topos* of *amor de lonh* common in early Occitan verse and recurrent among the Sicilians and their successors in Italy.[10] Besides this, Cino appears to be influenced by a well-established Tuscan tradition of political verse which borrowed heavily from the conventions of amorous discourse to dramatize the writers' problematic relationships with the female personification of a *città* or its *gente*.[11] Often the two traditions melded together, loss of *patria* also comprising the loss of the human beloved who resided there. Cino frequently emphasizes that his exilic nostalgia in absences from Pistoia has an amorous as well as patriotic referent.

However, if erotic concerns are often presented more prominently than

[6] Marti CLXV, 1-2. References to Cino's corpus and to the work of other *stilnovisti* are taken from this edition throughout.

[7] Marti XXXV, 1-2. See Calenda 46-47.

[8] Picone concurs that the label 'ballata dell'esilio' is 'da intendere appunto nella sua accezione non storica ma esistenziale' (733).

[9] E.g. *Gentili donne e donzelle amorose* (LXXXIX), which describes the lady's rather than the lover's absence, and is set in Bologna (9) not Pistoia; also the poems on the death of Selvaggia, *Oimè, lasso, quelle trezze bionde* (CXXIII) and *Io fu' 'n su l'alto e 'n sul beato monte* (CXXIV), which external tradition suggests took place when Cino was in Pistoia, but the lady's family in exile. For a longer analysis of the two latter, see Keen 33-36.

[10] See the numerous examples under the heading 'la lontananza' in Catenazzi 219-23.

[11] See Picone, esp. 695-96, 707-09, 725-26.

political ones, Cino's deployment of the theme of *amor de lonh* also reveals a fascination with binary oppositions that does in turn seem influenced by political and social realities. His formation as a *Comune* citizen, and more specifically as a lawyer, leads him to divide the world according to likeness or Otherness so that, as this essay will show, he turns instinctively to concrete civic examples to illustrate his own senses of alienation even when he is describing exclusion from love rather than from the city.

In the first section of the essay, I will offer brief discussion of how difference or Otherness was perceived in the world of the Italian *Comuni*, before going on in two further sections to investigate the representation of alterity in some of Cino's exilic verse. In section two, with the first set of Cinian examples, I will discuss a number of lyrics in which the poet explores conventional aspects of the Otherness of exile: faction rivalries, loss of citizenship, exclusion from access to a desired place and/or a desired woman. In these poems, the lyric "io" expresses anxiety about his situation in exile, but nonetheless generally retains a clear sense of personal identity in civic and in amorous matters and resists the depiction of himself as an Other that might seem obligatory given the legal realities articulated, for instance, in the *Consilium* cited above. In the final part of the article, I will turn to a group of works in which Cino's sense of identity is represented more ambiguously. In these poems, clear-cut oppositions are undermined, and identity takes on multiple, rather than simply binary, forms. To heal exile's wound to his civic persona, Cino envisages either assimilating himself to the Others of the world beyond home, or, counter-intuitively, using a disguise of Otherness in order to return there. Either solution forces him away from the straightforwardness of the *Comuni*'s binary models of identity (*civis* or *banditus*, like or Other), into a world of experience where the familiar aspect of both public and private personae is undermined, and the self starts to transform into the Other. I will suggest, in conclusion, that Cino's legal training may influence his desire to taxonomize these experiences and to range himself within a larger collective, even when that collective is unfamiliar and undesirable by the normal standards of his society.

1. Urbanity and Otherness

The challenging impact of this blurring of sharp distinctions becomes clearer if we start by investigating how the medieval Italian citizen conceived of space and belonging. In reading Cino's verse, one becomes aware of a sense of sharp binary distinction that pervades his conception of space. He is obsessed with the topographical coordinates of place — the word "loco" appears repeatedly in his verse — and with the physical separations between one place and another imposed by manmade or natural barriers. His outlook is clearly shaped by the medieval *Comune*'s physical, socio-political and cultural environment, and articulates what Jacques Le Goff has called "l'immaginario urbano" typical of

medieval Italy.[12] Physically, the medieval cities that Cino knew were sharply demarcated from the surrounding countryside by defensive barriers of walls and gates, beyond which lay terrain and people rendered suspect by their visible distance from the city's urban sophistication.[13] This binary opposition between civilization and wilderness was not, to be sure, unique to the Italian *Comuni*: feudal Europe also drew sharp distinctions between the aristocratic elegance of the court, and the unpredictable, often dangerous, world beyond, where the questing hero of romance was put to the test.[14] The sharpness of the visible division of the civilized and the non-civilized worlds was heightened by their spatial contiguity, with untamed nature pressing up close to the city's or castle's protective walls, and to the relatively limited stretches of cultivated *contado* beyond. Part of the danger of medieval Italian exile was that it cast the citizen out from the manmade safety of an urban environment or of the *contado*, forcing him into or across the hills and mountains that criss-crossed the central Italian landscape and which constituted clear-cut borderlines between one pocket of urban order and the next.[15] A sample of Cino's exile lyrics, for instance, finds him expressing repugnance for the "aspri monti" and "duri sassi" of an exilic landscape, referring to the "monti" or "mont'Appennino" that separate him from his beloved; or lamenting a separation between lover and beloved who in the natural course of affairs ought both to remain inside the shelter of "li usci e' muri / de la contrata u' sono 'nnamorati."[16]

The medieval city-dweller's distrust of the world outside the physical space of civilization extended also to its inhabitants: not only to the unpredictable thugs, bandits and lunatics who lived in the genuine wilderness, but also to the *villani* who cultivated the land in the *contado*.[17] In medieval comments on the peasantry, their association with manual labor and their limited mental horizons make them almost an alien race, perceived as distinctly Other

[12] See the definition provided in Le Goff, "Immaginario" 7-8.

[13] See Harrison 13-14, Honess 10-13, Le Goff, "Immaginario" 12, 24-27.

[14] See Harrison 12, Ladner, esp. 246-48, Le Goff, "Wilderness", esp. pp. 52-58.

[15] See Starn 3-6.

[16] In order, these citations are taken from the following texts, all with a strong exilic component. 'Aspri monti,' 'duri sassi': *Oimè, lasso, quelle trezze bionde* (CXXIII) 36-37, with reference to Selvaggia's death in the mountainous Sambuca area. 'Monti':*Ciò ch'io veggio di qua m'è mortal duolo* (XLIII) 5. 'Mont'Appennino': *Signor, e' non passò mai peregrino* (CXXI) 5. 'Li usci…': *Deh, non mi domandar perché sospiri* (LXXXVIII) 13-14, where again it is the lady, not the lover, who 'fuor de la terra […] è gita' (7). The grammatical subject of 'sono 'nnamorati' is the lover's eyes.

[17] There is insufficient space here to investigate the hermit tradition, where withdrawal to the wilderness becomes a mark of sanctity and a literal realization of Christian self-abnegating *peregrinatio*, a tradition discussed by Le Goff, "Wilderness," and Ladner in some detail. In any case, hermits always remained a minority among the imagined inhabitants of the medieval wilderness, and Cino never refers to them.

by the inhabitant of town or castle.[18] If the two spaces could be categorized contrastingly as "here" and "there" or "inside" and "outside," so also the two populations could be labeled "us" and "them." Dante, for instance, articulates a sharp awareness of this dichotomy in the *De vulgari eloquentia*, when he categorizes the languages of rural communities in terms that shadow the etymological connotations of barbarianism, as uncouth idioms that make no contribution to the civilized and civilizing *volgare illustre* of the best lyric poetry: "[...] montaninas [...] et rusticanas loquelas [...] que semper mediastinis civibus accentus enormitate dissonare videntur [...]" (I. xi. 6).[19]

More disturbingly, though, similar cultural dichotomies could also be encountered even inside the protective walls of civilization: fellow-inhabitants could be identified as Others by their social rank, professional occupation, membership of a political faction, sexual mores, religious beliefs, and much more.[20] Literary works indicate such Others by their rejection of prevailing cultural codes, whether in amorous or in military-political matters, a rejection that presents a threat to civilization which is highly dangerous precisely because it comes from within the apparent safety and consensus of the immediate community.[21] Medieval love lyrics show a constant preoccupation with those members of the court or the city whose alienation from true amorous values is emphasized by calling them *villani*, metaphorically classing them among a rustic population of Others. Cino several times uses this or analogous terms to refer to those hostile to love or to the lover — in one self-pitying sonnet even accusing personified Love of having become its own opposite, a "lusingator" or "villano" — or to complain that his rivals' mistreatment reduces him undeservedly to the level of serf or peasant.[22]

In the world of the Tuscan *Comuni*, moreover, very obvious division within the "insider" community was endemic for much of Cino's lifetime. The society that he knew was threatened by internal polarizations far graver than those between the *gentili* and *villani* of courtly convention, in the form of the political factions. The names Guelf and Ghibelline indicated all too well-established party rivalries, but as if their long-running hostility were not bad

[18] See Jones 158-59, 245-46, Le Goff "Immaginario" 25.

[19] See Borst's comments, esp. 3-9, stressing that originally 'the word *barbaros* simply imitated the sound of an incomprehensible word' (4); similarly Monga 34, Smith 20. Maltby's *Lexicon* provides the following telling citation from Cassiodorus s.v. *barbarus*: 'barbarus a barba et rure dictus est, quod numquam in urbe vixerit, sed semper ut fera in agris habitasse noscatur.'

[20] See Honess 10, Moore.

[21] For instance, in politics/war, the treacherous Ganelon in the Charlemagne cycles, Kay and Mordred in the Arthurian world; in lyric verse on love, the stock figures of the *gelos* or the *lauzengier*.

[22] The citations come from *Sì m'hai di forza e di valor distrutto* (XXXVI) 5-6; see also e.g. II, XLIII.

enough, during Cino's youth the Guelf faction itself divided again into two sub-parties with names that stressed their members' polarization, as they split into *Neri* and *Bianchi*. By popular tradition, Pistoia could boast the dubious honor of being the city where those names originated, suggesting that this was a community where rivalry between factions was particularly sharply felt.[23] Faction fighting represented an attempt by each party to remove its polar opposite from the city by death or by expulsion, and to impose political and psychological unity by making the entire community uniformly monochrome rather than parti-coloured.

Exiles banished beyond the city confines were not only labeled as moral opposites, metaphorical *villani*, by their victorious opponents, but also found themselves changed from citizens to *villani* in spatial terms. A comment from Dante, in his post-exile *Convivio*, stresses how gravely spatial dislocation of a group of citizens beyond the city walls threatened their civic identity, when he comments that

> chiamare solemo la cittade quelli che la tengono, e non coloro che la combattono, *avvegna che l'uno e l'altro sia cittadino.*
>
> (II. vi. 8, emphasis mine)

Dante notes that those who inhabit the city space are the only ones accorded the language of citizenship, perceived as forming "la cittade." Thanks to the frequency of faction fighting and mass expulsions, the *Comuni* in fact developed specialized political terminology to distinguish "quelli cha la tengono" as *intrinseci*, their exiled opponents as *extrinseci* or in the vernacular *fuorusciti*, in another set of binary oppositions based on spatial separation: nonetheless, as Dante emphasizes, both groups share a common, undifferentiated origin as *cittadini*.[24] Exiles must thus struggle to reconcile their own understanding of themselves as citizens, with their enemies' stigmatization of them as *extrinseci*, sharply differentiated outsiders who have been declared unacceptable by their own community of origin, and who now see the city walls as hostile rather than protective. A long string of binary opposites — black and white, inside and outside, citizen and villein, *cortese* and *villano* — define the absolute conceptual differences between the exile's past and present identity.

2. Cino as a Political Other

Cino's exile poetry very frequently makes reference to the suffering that he experiences in consequence of his exclusion from the insider community of home, and of the risks associated with his unprotected, outsider position. In

[23] The exact circumstances behind the split are unclear; the traditional accounts date the initiatory dispute to around 1286: see Herlihy 201-02.

[24] On municipal exile terminology, see Graziosi 80, Starn 2, 17-23, 41.

many cases, though, Cino's exile poetry defiantly challenges the assumption that exile implies Otherness, and insists instead on his own civic/amorous probity, by the careful manipulation of his imagery and language (including the technical language of the law). There are close similarities between some of his pronouncements on exclusion from Pistoia and Dante's comments on his exclusion from Florence; the fact that several of Cino's exilic compositions are addressed to Dante creates a genuine dialogue of exclusion between the two, and a feeling of fellowship between exiles seems apparent at times in both Cino's and Dante's linguistic choices in several surviving exchanges.

For instance, in a correspondence sonnet that Cino dedicated to the Florentine, *Dante, quando per caso s'abbandona* (CXXVIII), its closing lines apparently refer to his friend's experience of exclusion: "te che sei stato dentro ed extra" (13). This political allusion is kept to the end of the lyric, while the main body of the sonnet presents a request for judgment in a troubling *questione*, a situation reminiscent of the procedure by which legal *Consilia* were procured in Cino's professional sphere.[25] In this case, it is his interlocutor and not himself who is cast as the expert who will pass judgment on a *questione d'amore* rather than *di diritto*: the problem whether it is legitimate, following the loss of one love-object, to transfer amorous emotions to another. The question is an urgent one, since Cino states that he appears to have done just that (9-11), and he requests Dante to reply quickly, "prima che m'uccida il nero e il bianco" (12). Fortunately, Dante gave a very full reply, and his half of the correspondence helps shed light on how Cino's sonnet should be interpreted.

The closing lines of Cino's sonnet apparently refer to Dante's position as a municipal *fuoruscito* ("extra,"13), and to his own embroilment in Pistoian faction politics ("nero" and "bianco,"12). This interpretation is however disputed. As Mario Marti notes, critics have in the past suggested that Cino's apparently political language may in fact carry purely amorous references to the black iris and the white of the lady's eyes, and to Dante's "cittadinanza ideale (o alla sudditanza) nel regno d'Amore."[26] Elisabetta Graziosi, however, in a

[25] Similarly, in his correspondence poem to Cecco d'Ascoli, *Cecco, i' ti prego per virtù di quella* (CXLVII), the quatrains present a request for advice based on his interlocutor's expertise (astrological rather than amorous), but exilic political material appears in the tercets.

[26] Marti 735n4. The theory that 'il nero e il bianco' are the colours of the lady's eyes could be supported by comparison with *Io guardo per li prati ogni fior bianco* (CXX). Here Cino employs the word *bianco* four times: twice to refer to the colour of flowers (1, 10); once in a reference to 'de' begli occhi il dolce bianco' (11); and once, more ambiguously, when he speaks of the 'bianca parte / che fa col verdebrun la bella taglia, / la qual vestìo Amore' (4-6). Critics have variously taken this latter reference to indicate the 'parte bianca' of Pistoian politics, or the whites and the iris of the eyes. Barbi, although he prefers to read 'parte bianca' as an optical reference, suggests that taken in conjunction with the three other references to the colour white, Cino additionally wishes

detailed recent analysis of the correspondence, notes that "è difficile non leggere in chiave politica" the closing lines of Cino's sonnet (82). A political interpretation is especially appealing in the light of the other half of the correspondence, where Dante's double reply — which confirms the possibility of changing one object of desire for another, both in the sonnet *Io sono stato con Amore insieme* (Contini 51a), and in the accompanying Latin letter (*Epistle* III) — is addressed to the "exulanti Pistoriensi" by the "Florentinus exul inmeritus," in direct reference to his own and to Cino's shared situation of exile.[27] A political interpretation of Cino's original lyric should not be taken too far: for instance, the death that he fears from "il nero e il bianco" clearly does not imply political assassination. But the use of two paired terms normally associated with civic law and urban faction seems emphatic enough in the context of the correspondence to make a political and exilic reading plausible. The political content, however, plays a secondary role to the amorous: both correspondents are concerned primarily with their unchallenged expertise as insiders on matters of love, rather than on their spatial position "dentro" or "extra" a political community.

The themes of exile and death, and the issue of amorous volatility, likewise appear in a second correspondence sonnet, *Poi ch'i' fui, Dante, dal mio natal sito* (CXXX). Here Cino opens with an evocation of exilic suffering, employing precise legal terms in his references to an "essilio" that has made him a "pellegrino":

> Poi ch'i' fui, Dante, dal mio natal sito
> fatto per greve essilio pellegrino,
> e lontanato dal piacer più fino
> che mai formasse il Piacer infinito,
> io son piangendo per lo mondo gito
> sdegnato del morir come meschino.
>
> (1-6)

After this politically charged opening, however, the concerns of Cino the citizen-lawyer give way to those of Cino the love-poet. Cino stresses that he feels an umbilical connection to his "natal sito," but, in fact, it is the loss of the lady who resides there rather than any civic feeling that makes him weep and long for death. By the end of the poem political issues have been left to one side, and even his amorous dilemma seems at least partially resolved, as he decides more light-heartedly that compensation for the loss of the one incomparable lady

to indicate that his lady is from a White family: 428n1. To admit a double frame of reference is plausible, since in other cases too Cino frequently stresses the literal veracity of symbolic elements in his verse (e.g. Selvaggia's literal harshness).

[27] Graziosi highlights the legalistic construction and language of Dante's letter, esp. 77-79.

will be found when "in molte donne sparte mi diletti" (14).

In *Dante, quando per caso*, Cino employed the technical terminology "dentro ed extra" borrowed from the language of civic statute law (*intrinsecus/extrinsecus*), but in this sonnet he avoids the language used by the municipal factions. As we saw at the beginning of this essay, the city-states spoke of municipal exiles as *banditi*, *rebelles* or *hostes*. Here, Cino instead deliberately turns to the Roman codices to dignify his own situation (and implicitly, that of his destinatee likewise) as conforming to the norms of classical *exilium* as a patrician self-removal from accusation, a process that transforms him into the *peregrinus* who, despite non-citizen status, yet occupied a recognizable, and relatively dignified, position within the Roman social order.[28] The inhabitants of the *Comuni* were alive to the nuances of such politico-legal terminology, and Cino's decision to assimilate his condition to that of the classical *exul* implicitly elevates this from a matter of local disgrace to a more aristocratic plane. Similarly, Dante also preferred to name himself as "exul inmeritus" in his Latin letters, and to speak in the vernacular of an "essilio" that had made him a "peregrino."[29]

In both poets, this linguistic choice avoids some of the cruder connotations of Otherness associated with municipal terminology: although the Roman terms also imply estrangement, they place it within a more dignified and culturally resonant context. On the one hand, they may evoke the classical Stoic doctrine that to an intellectual no community is Other but rather, as Seneca stated, "nihil [...] quod intra mundum est, alienum homini est" (*Ad Helviam* VIII. 5). On the other hand, Biblical tradition emphasizes the notion that all earthly existence is Other as long as we are, in St Paul's words, "peregrini et hospites [...] supra terram" (*Ad Hebraeos* 11. 13). The Stoic view that nowhere is Other can be reconciled with the Christian dictum that everywhere is, since both posit indifference to local patriotisms as the distinguishing mark of the virtuous individual who can live happily as an *exul* or *peregrinus*: and Dante and

[28] On Roman exile, see Edwards 17-18, Motto and Clark 110-12; on Cino's and Dante's choices of terminology, Graziosi 80-82. See also Cino's poem CXXI, which begins 'Signor, e' non passò mai peregrino, / o ver d'altra manera viandante' (1-2): *peregrino* here manages to suggest the double sense of the classical *peregrinus* and the Christian pilgrim, both of whom could be understood as *viandanti*, travellers who have voluntarily left their homeland for alien territory, but whose topographical dislocation does not necessarily represent a threat to the social order (Keen 25-27). On the Christian meanings applied to the term *peregrinus*, see Edwards 18-20, Monga 10-11.

[29] Even outside the *Commedia*, there are plenty of examples. He signs himself 'exul inmeritus' not only in *Ep.* III, but also *Eps.* V, VI and VII. In *DVE* I. vi. 3 he states that 'exilium patiamur iniuste.' *Tre donne intorno al cor mi son venute* (Contini 47) refers to 'l'essilio che m'è dato' (76). In *Convivio* I. iii. 4 he calls himself a 'peregrino.' I leave aside references to the *Commedia*, where the eschatological context can create complexity.

Cino are both well aware of this distinction when they avoid the over-determined and partisan tag of *banditus* to designate their position as civic outsiders.

In the sonnets that he exchanges with Dante, then, Cino treats the conflict in his own city under fairly conventional headings. The presentation of the political references in *Dante, quando per caso* suggests that Cino takes the role of a non-partisan observer, equally saddened by the behavior of Blacks and of Whites, whose collective conduct brings him to the brink of death. *Poi ch'i' fui* engages more explicitly with the question of his altered identity in exile, but carefully chooses to present himself with the authoritative and orderly language of the classical world, rather than classing himself linguistically among the local undesirables of contemporary criminal statute. This sense of detachment or estrangement from the affairs of his own polity also reappears in a number of longer *ballate* and *canzoni* that make reference to the theme of exile. In these compositions, however, the issue of exilic Otherness appears more prominently, and is shown to be less easily susceptible of solution. Another change is that Cino's self-presentation in these lyrics is no longer directly conditioned by *personae* imposed upon him by his illustrious fellow-exile. In one sense this self-presentation diminishes his position, as the use of exile imagery and terminology seemed in connection with Dante to bolster civic status through assimilation of Cino to the "exul inmeritus." On the other hand, his position in their exchanges on love was weak: Dante classed him categorically as volatile, probably implying pejorative comparison with his own constancy to Beatrice, as in a further sonnet exchange where, writing in the name of Moroello Malaspina, he accuses Cino of possessing a "volgibile cor."[30] Once the constraining framework of correspondence with Dante is removed, Cino can move towards presenting himself in a far more Dantean mould, as a model of amorous constancy rather than the erotic lightweight of sonnets CXXVIII and CXXX.

Sì m'ha conquiso la selvaggia gente (CIII) is the most strictly political of the longer exile lyrics: it applies amorous language to a very obviously political object, the personification of the Pistoian citizen body or "selvaggia gente" of the opening line.[31] The *ballata* expresses the lament of a citizen-lover for the lack of happiness of his feminine beloved (the *gente*), diagnosing his sorrow in factional terms as springing from White-Black party conflict:

[30] *Degno fa voi trovare ogni tesoro* (Contini 51a) 3.

[31] A 'selvaggia gente' also appears in *Ciò ch'i' veggio di qua m'è mortal duolo* (XLIII), but here Cino constructs a more normal exilic scenario of Otherness where the homeland remains civilized and desirable, but the presence of 'selvaggia gente' (2) outside the city renders separation more painful, through the exile's forced association with these ignoble 'outsiders.' The sonnet focuses mainly on the disruption of a love relationship by absence, and also speaks of the conventional Other of love lyric (see above), who possesses a 'cor *villano* / d'Amor *nemico*' (13-14, emphases mine).

> Non mi fôra pesanza
> lo viver tanto, se gaia ed allegra
> vedesse questa gente d'un cor piano;
> ma ell'è bianca e negra [...]
>
> (15-18)

These lines suggest, once again, that Cino would under certain circumstances ("se gaia ed allegra / vedesse questa gente") be prepared to accept the role of an onlooker. What truly perturbs him is the Othering that the city has undergone. The Pistoian citizenry is divided against itself, "bianca e negra," which is disturbing enough for a commentator attempting to retain his own sense of citizenly integrity. Worse, it has radically denatured itself to become "selvaggia" — the opposite of urban or aristocratic.[32] The epithet appears twice in the opening five lines (1, 5), giving an emphatic force to this suggestion; later the list of anti-urban qualities that characterize the self-destroying polity is amplified by describing it as "crudel di se stessa e dispietata" (27), and "disperata" (29). But if the city has become Other, Cino has remained constant in his love, and can even urge his separation from the city as a mark of his loyalty to the original values which the altered city has come to reject. The closing lines express the fear — or rather, the desire — that death will provide an escape from amorous suffering caused by a separation from the love object. This love object has indeed rendered itself so unworthy of devotion by its self-destructive metamorphosis that the poet at last substitutes for the "selvaggia gente" the personification of Death, who promises in contrast to be a "piacente" focus for his affections:

> Altro già che tu, Morte, al me' parvente,
> non credo che mi giovi.
> Adunque ora ti muovi:
> deh, vieni a me, che mi se' sì piacente.
>
> (35-38)

Two other longer lyrics adduce Cino's enforced separation from Pistoia as a source of suffering, in both of these cases because his departure disrupts a human love affair. *La dolce vista e 'l bel guardo soave* (CXI) makes direct reference to political faction-fighting, when Cino states of "lo gran contrario ch'è dal bianco al negro" (27) that "diviso / m'ha dal gioioso riso / e d'ogni stato

[32] The adjective suggests some connection between the city and the Pistoian lady Selvaggia, herself notoriously *dispietata*, strengthening the suggestion of a quasi-erotic relationship between the writer and the city that shares the same paradoxical attractions of the lady towards whom he so frequently professes a despairing, masochistic attraction (Keen 28-29, 31-32).

allegro" (24-26). Exile keeps the lovers physically distant from one another and there is no such happy solution envisaged as in *Poi ch'i' fui*. Rather, Cino stresses that his source of happiness is unique, and that comparison exacerbates rather than consoles his suffering: whenever "ver' bella donna levo li occhi alquanto" (29), her difference from the beloved makes him weep uncontrollably, "membrando di mia donna, a cui son tanto / lontan di veder lei" (32-33). As in the *ballata* discussed above (CIII), faction conflict is the absolute enemy of happiness, though here the happiness comes, primarily at least, from private rather than civic emotions. Similar too is the closing plea for death: but in this case, death offers not a curative oblivion of the beloved's misconduct, but a means of actively recuperating "gioia" (49), by releasing Cino's spirit "che ne vada [...] a Pistoia" (50), and so restoring him from outsider estrangement to citizenship and to amorous consolation.

Lo gran disio, che mi stringe cotanto (CXVIII), a *canzone* addressed to the lady Selvaggia rather than a "selvaggia" Pistoia, is more consistently pessimistic. Here too the lover is obsessed with the physical distance that divides him from Selvaggia and prevents his "occhi lontani" (4) from gazing at her directly. Only in the life-threatening disjunction of body and soul — as in the *congedo* to CXI — can he seek the visual satisfaction essential to his emotional survival:

>
> vien d'ogni tempo e riede
> lo spirito mio, donna, ove voi state;
> e questo è quel ch'accende più 'l disio
> che m'uccidrà, tardando il reddir mio.
>
> (11-14)

Although the poem stresses his "gran disio [...] / di riveder la vostra gran bieltate" (1-2) by returning from his amorous exile, the motivation here is ambiguous, since we learn that the significantly named lady Selvaggia has only ever offered Cino "malvoler" (51) rather than the sweetness invoked in *La dolce vista*. Cino explains that the lady's name symbolically indicates her hostility not merely to reciprocation of his love, but even to pity: Selvaggia means "'strana / d'ogni pietà,' di cui siete lontana" (41-42). The lady herself thus comes to symbolize hostility and Otherness; clearly, Cino has been excluded from the consolations of love or of pity long before his exclusion from the city where his beloved resides. Now that he is in exile, his undeserved isolation is absolute, and the personifications of L ove and Death form his only companions: but whereas Love has to be distanced in order to act as Cino's ambassador to the lady (6-8, 15-16), Death remains close even when all others treat him as an outcast ("mi disdegna," 22).

However, if the lady occupies the emotional foreground of the *canzone*,

political obstacles are of some significance in reinforcing the lovers' separation. The *congedo* personifies the *canzone*, sending it (like the author's spirit) to Pistoia, where an intermediary is invited to offer protection to its amorous message. This intermediary, "quel di Pietramala" (58), is normally identified as the White *podestà* of 1303, Tommaso Tarlati, but in the *congedo* his political role as leader of a *Comune* apparently hostile to Cino is of little significance: in ethical matters, he is an ally, sharing Cino's understanding of love. The Others whom Cino fears in the *congedo* are those with a "cor malvagio" (62), *villani* or outsiders to the amorous codes that Cino and his destinatee share. (Paradoxically, Selvaggia's hostility to her devoted lover and to *pietà*, makes her something of a courtly outsider: is Tarlati to exclude her, too, from the *canzone*'s audience?) Like the other "selvaggia" lyric, CIII, this *canzone* presents a compelling exploration of the ambiguities of the exile's desire for a beloved who seems denatured from the normal attributes of what could be lovable. The ideas about alienation and exclusion in this text are arguably more complex than those of the works analyzed above: but it certainly shares their interest in constructing identity, and in confronting the exile's problematic attempt to define the binary extremes of insider and outsider status as far as possible in his own favor.

In the poems discussed thus far, then, Cino certainly expresses a sense of pain regarding his exile situation, but on political matters he seems in the main to have a fairly clear sense of his own position in relation to those who reject or exclude him. In correspondence with Dante, he employs precise political and legal terminology to dignify and define his position in "essilio," and to reflect on the binary conflicts of Blacks and Whites or *intrinseci* and *extrinseci*, but displays detachment from the harsher realities of Pistoian factionalism. *La dolce vista* is more concerned with erotic than political alterity, but once again implies that Cino's amorous exile does not make him an Other in any pejorative sense. The employment of the epithet "selvaggia" in two of the lyrics introduces the most serious uncertainty about Cino's emotions or identity. Both *Lo gran disio* and *Sì m'ha conquiso* find him exploring the paradoxes of his desire for a love object who is "selvaggia" and yet for whom he feels the ardor of conventional courtly desire, normally an ultra-civilized experience. In both cases the normal opposition between inside and outside is reversed, when the city proves to be a locus of *selvatichezza* while the lover who is excluded by the city walls still expresses his allegiance to the refined *signoria* of Love. In the third full stanza of *Sì m'ha conquiso*, Cino represents himself as composing "piatosi lai" (31) about the denatured "gente" (25) that he sends to "mio signore" (32), who must be identified as Love personified. *Lo gran disio* refers repeatedly to the close relationship between Cino and "Amore" (6, 15, 27, 32), specifying that his soul "sempre andrà seguendo Amore" (27), and finding common ground with even the leader of a hostile political regime in their common alliance against the uncourtly Otherness of the *villani*.

3. Embracing Otherness: Exile, Disguise, and Return

The poems explored thus far suggest that Cino's outlook on exile follows a binary division that tends to be constructed in his own favor to affirm the constancy of his inner identity whatever the vicissitudes of spatial dislocation. In this third section of my essay we will encounter a number of lyrics in which Cino probes further the ambiguities of his identity in exile, and questions more openly whether he himself may not be, or become, Other in consequence of his exclusion from the city and/or from love. Self-Othering in these poems appears variously as an exacerbation to political and/or amorous suffering, or as a means of reconciliation with the lost object of desire. Almost always this rupture with previous notions of selfhood is figured by depicting the poet's internal faculties as personifications fragmented from one another and eluding his control. *La dolce vista* and *Lo gran disio* both used the image of the "spirito" leaving the lover's body and seeking to pursue the love relationship almost independently, by crossing the corporeal barriers that separate the lovers. However, despite causing physical self-fragmentation, the vagabond "spirito" in those lyrics at least shared the same desires as the lover: elsewhere, as we shall see, Cino and his internal faculties become estranged from one another, in processes that mimic the way that alterity is imposed on an individual's civic and social standing in the course of factual exile.

The sonnet *Ogn'allegro penser ch'alberga meco* (LXIX) dramatizes this sense of self-alienation very clearly, and draws on the exilic *topos* of exclusion from amorous success or "allegrezza" (6). Although strictly speaking this sonnet makes no explicit reference to banishment or to physical separation between lover and beloved, the imagery applied to Cino's psychological condition places a central emphasis on the ideas of exclusion and distance, and on the changes imposed on an insider when he passes into the unfamiliar outside world. The locus of journeying or exile in the opening quatrain is Cino's own person:

> Ogn' allegro penser ch'alberga meco
> sì come pelegrin giunge e va via,
> e se ragiona de la vita mia,
> intendol sì con' fa 'l tedesco 'l greco.
>
> (1-4)

So alien is happiness to Cino that he legalistically classes even the thought of it as a transient "peregrino," speaking an incomprehensible non-Romance language.[33] Indeed, he is unable to conceive what it is: "l'allegrezza non so che si sia" (6). Both the intellectual precision of the lawyer and the linguistic and

[33] Cino uses the *peregrino* image in similar fashion in LXI: 'L'anima mia, che si va peregrina / in quelle parti che furon già sui' (1-2). In this case, though, the reference remains generic, and the soul is rejected by the lady rather than estranged from the poet.

emotional sensitivities of the love-poet are frozen by an experience that eludes his attempts at comprehension or description — and so Cino is cut off from the possibility of expression that might affirm his identity, unable to understand his own thoughts.

Cino chooses to represent this experience of self-alienation through reference to the incomprehensibility of foreign languages, placing himself and "Amor" (5) on one side of a linguistic and conceptual divide, with happiness and the lady on the other.[34] Some of the elements in Cino's scenario recall aspects of Dante's Babel myth of linguistic exile in the *De vulgari eloquentia*; and given that friendship between the two poets flourished during the early years of Dante's exile to which the treatise is normally dated, it is possible that Cino's imagery might relate directly to the arguments that we know from the *De vulgari eloquentia*.[35] Dante's account of the population of Europe by Babel refugees stresses that these original settlers brought with them an "ydioma tripharium" (*DVE* I. viii. 2), whose speakers settled separately in the northern, the south-eastern, and the southern parts of Europe (*DVE*, I. viii. 3-5). Their descendants include respectively speakers of German (Cino's "tedesco"), of Greek (Cino's "Greco"), and of the Romance languages whose common origins are revealed by the fact that "conven[iunt] in vocabulis multis," especially the word "amor" (*DVE* I. ix. 2-3) — and in the sonnet, Cino declares himself to be the close ally of "Amor" (5). The estrangement between Cino the lover and Italian vernacular poet, and the Greek- or German-speaking *peregrini* of his inner self, thus follows a fault line that can perhaps be traced back to Babel and to the dispersal of the human race into separate and mutually estranged peoples in a paradigmatic multiple exile.

Even if we discount the possible Dantean element, however, Cino's choice of examples still significantly emphasizes their Otherness. Greeks and Germans represent cultural traditions that differ distinctively from those of southern Europe or Italy in broader terms. Although forming part of Christendom, and hence in one sense comprehensible "insiders" to an Italian Christian world view, the Greeks and the Germans represent the least familiar elements in this universe. The former stand for a largely alien form of

[34] Following Marti, I take the 'lei' (7) of the second quatrain to be the lady, since the 'altra via' (7) that Cino attempts for his approach seems defined by its 'dolor' (8), its alterity to happiness.

[35] The *De vulgari* is normally dated between 1303-05. Cino's sonnet unfortunately offers no indications as to the date of its composition, leaving my hypothesis unprovable; but since Cino's lengthy poetic career is normally assumed to have begun not much earlier than 1290, and continued at least sporadically until the 1330s, there is no reason to assume that this sonnet could not have been composed after the beginning of his friendship with Dante and in awareness of the linguistic ideas that are put forward in *De vulgari*.

Christianity, and belong to a tradition of political, social and cultural development that had taken a different path from that of more westerly Europe centuries before Cino's age.[36] The Germans, probably in many ways more familiar to a fourteenth-century Italian, had nonetheless also been long regarded as alien by their more southerly neighbors, aware of the ancient distinction between the civilized peoples of the Mediterranean and the barbarians of the north.[37] Even though the Roman imperial title that Cino (and Dante for that matter) saw very much as the guarantee of Italian and European unity and order was accepted in the Middle Ages as having been legitimately borne by Greek and German representatives at different historical moments, these remained largely alien cultures, whose unfamiliarity extended into many areas beyond the linguistic. Cino's choice of imagery thus strongly emphasizes the extent of his inner perturbation, in which his own faculties take on traits deeply foreign to his entire linguistic and cultural background. He is reduced to a bewildered bystander, unable to communicate with these alien transients: unable, that is, to achieve satisfactory rational control over, or even comprehension of, his own emotional experience. Poetic certainties alone remain to him, since his alliance with *Amore* means that he remains attached to the sanctities of the lyric tradition: but even in this sphere, Cino shows that he is aware of *lacunae* in his culture or understanding, as he states that "l'allegrezza non so che si sia" (6). At the same time as offering him association and identity, his devotion to Love exposes him to peril, since his master insists that he maintain a pursuit of the beloved "per altra via" (7), in journeys towards the beloved that he anticipates will conclude with the ultimate self-destruction of death (13-14). Although Cino insists on his constancy and integrity in love, this amorous commitment simultaneously undermines his sense of self, and splits his own faculties into opposing familiar and alien fragments.

If *Ogn'allegro penser* is populated with cultural and linguistic Others identified by their geographical origins, Cino's corpus also includes sonnets which refer to the most obvious Others of medieval Christendom, the religiously alien Jews and Muslims. The two examples represent different degrees of Otherness, Jews being far more familiar figures to a contemporary Italian Christian than Muslims. In the Italian cities, as in many other parts of Christian

[36] The Otherness of the Greek church from the viewpoint of Latin Christendom in Cino's age is perhaps most famously exemplified by Aquinas's *Contra errores Graecorum*. It is noteworthy that Greek belief troubled Thomas sufficiently to merit additional refutation in the tract *De rationibus fidei contra Saracenos, Graecos et Armenos*, albeit only as a minor element in arguments aimed most directly against the more wide-ranging errors of the Muslim Saracens, Others *par excellence* from a medieval Christian viewpoint (see below).

[37] Tacitus offered the classic formulation of the divide between Romans and barbarians/Germans in his *Germania*. See also Borst, esp. 4-8, Monga 33-35.

Europe, there were well-established Jewish communities, and despite decrees that their alterity from the Christian community should be made visible by distinctions in dress, segregation measures appear not to have been strictly enforced during the fourteenth century.[38] Muslims by contrast were literal as well as metaphorical outsiders, inhabiting spaces outside — indeed, symbolically defining — the borders of Christendom. And whereas Judaism was Christianity's ancestor faith, Islam was commonly understood to be a heretical bastardization of Christianity. Both faiths, however, were definitively rejected as erroneous, and so Cino is making a very clear statement about the alterity of exile when he plays with the idea that, in banishment, he may assume the identity of a Jew or a Muslim.

The term "giudeo" in medieval vernacular Italian is frequently employed as a catch-all pejorative, its true religious connotations all but erased in consequence of the unthinking anti-semitism of the Christian majority.[39] Cino uses the term twice: and while in one case, where he names his enemies "giudei," the term seems to follow a fairly conventional strategy of Othering the opponents of the lyric "io," in the exile sonnet where he applies the name "giudeo" to himself the connotations of Otherness are more strongly and disturbingly marked. In the first case, Cino's sonnet is addressed to an audience that is called "Jewish" because of its unwillingness to believe the lyric persona's experience: *O voi che siete ver' me sì giudei* (CI). The identifying trait of this audience is its suspicious nature — "non credete il meo dir senza prova" (2) — and since this is displayed in their refusal to believe his amorous assertions, we may take it that they are *villani* as well as *giudei*, insofar as they are unwilling to believe him, and so doubly Other. The accusation of skepticism is based on one of the stock antisemitic stereotypes about the Jews' lack of trust, commonly associated with secular, especially financial, situations, although obviously and more seriously also in religious matters with a lack of belief in the Christian mystery of the Resurrection and the refusal to abandon the rigidities of the Old Law. In Cino's sonnet, the lover, like a Christian martyr, can only convince the audience of his devotion to a true cause by exposing himself to the mutilation that will provide them with visible evidence, as when "si rinfresca e si rinova /

[38] Toaff, 173, discusses the 1215 Fourth Lateran Council's decrees on the use of badges to identify infidels (Jews and also Muslims); also the issue of Jewish neighborhoods prior to the establishment of formal ghettos, 187-89.

[39] Examples of such use in lyric verse can be found in the Sicilians (Cielo d'Alcamo, Stefano Protonotaro), in Guittone, and several times in Cecco Angiolieri. Its use by the Sicilians provides a useful counterweight to more extreme assertions about the *avant la lettre* multiculturalism of Frederick II's kingdom. Moore and Toaff provide a useful survey of medieval attitudes to Judaism and of antisemitic stereotyping; similarly Chazan, though his study deals predominantly with the Ashkenazi Jews of northern Europe.

quella feruta" (7-8) inflicted on him by the sight of "madonna" (3). In forcing the poet to mount a form of trial against himself, the incredulous *giudeo* public displays an inhumanly sadistic streak that stresses its alien qualities — but Cino, as not only the victim but also the lawyer who furnishes the painful proof demanded, emphatically confirms his own identity both as jurist and as lover.

In Cino's other use of the "giudeo" figure, however, it is he himself who takes on the identity of the religious alien, in a poem which also emphasizes the political estrangement of exile, *Con gravosi sospir' traendo guai* (XLVIII). This poem is addressed not to the wider public but to his "donna gentil" (2) alone. Cino opens with an exilic lament over his enforced exclusion from her presence; in the second quatrain, however, his return from physical absence serves unexpectedly to reinforce his suffering and alienation, as the woman changes from "gentil" to "fera":

> Con gravosi sospir' traendo guai,
> donna gentil, de la vostra rivera,
> contro lo mio volere, m'alungai,
> e 'l dimorar peggio che morte m'era;
> ma per la speme del tornar campai,
> e ritornai veder voi, donna fera.
> Così non foss'io ritornato mai!
>
> (1-7)

The woman's harshness suggests that she is probably Selvaggia, whom Cino frequently depicts as a *fera*.[40] As in the lyrics reviewed earlier, he presents us with a paradoxical picture of his courtly yearning for a figure who is alienated from amorous sympathy; and he underlines the ambiguity of the situation in his closing lines, where he stresses that the lady is "umile e piana" (13) to all but himself. In this case, then, the lady is not, or not entirely, an outsider to civilized courtliness (as she was in CXVIII); rather, it is Cino who occupies the position of the alien, physically estranged from her in her *gentile* incarnation in the first quatrain, and emotionally from her *fera* persona in the second. In the latter part of the sonnet, this self-depiction as the exile within the community, a moral if not topographical outsider, is made concrete by the Jewish reference: "Or dolente tapin, son io giudeo / che nulla val per me mercede umana?" (10-11). Christian reliance on "mercede umana" is denied to him as strictly, and automatically, as to an archetypal unbeliever, the *giudeo* whom both Cino and his audience instinctively understand to be excluded from certain kinds of basic human rights and sympathies. The unquestioned assumption that Jews are so profoundly Other that ordinary human decencies no longer apply tellingly underlines Cino's point that more than physical distance has brought about

[40] E.g. LII, LIII, which both use the term in conjunction with the epithet 'selvaggia'.

alienation between lover and beloved, and left Cino quite as much an outsider on his return to "la vostra rivera" (2) as he was in his exclusion from it. While the question form — "son io giudeo?" — suggests resistance to such labeling, it also introduces an element of uncertainty, implying that the situation has indeed damaged his sense of identity.

The final poem of exilic Otherness that I shall consider here brings together in highly emphatic form all of the elements of alienation — political, amorous, and religious — that we have reviewed thus far. The sonnet *Lasso, pensando a la distrutta valle* (CXIX) makes it clear from the opening lines that it is concerned with political factionalism in Pistoia, which has brought chaos to Cino's "natio suole" (2) — and indeed, not only the city, but the whole "valle" of the *contado* have been engulfed in the destruction. Grief over this disaster makes Cino weep, but his greatest suffering, as we have by now come to expect, is ascribed an amorous as much as a political cause. Although thoughts of civic disorder bring tears "dal cor fin agli occhi" (4), it is love that brings about self-fragmentation, to the point that "più meco l'alma dimorar non vòle, / sì la speranza del tornar mi falle" (7-8). Cino is outside the city — but "ivi" (6), inside, are "le nove talle / [...] de le piante di Vergiole" (5-6), i.e. Selvaggia, a young shoot on the Vergiolesi family tree. Once again, we are reminded of the existential alienation that appears to subsist between Cino and his beloved: she is always elsewhere, physically, emotionally, and (as this sonnet makes clear) politically, leaving her at one and Cino at the other pole of the Black-White division between occupying and exiled factions. Whichever part of Selvaggia's name Cino mentions, its symbolic connotations in political as in courtly matters guarantee that a hostile distance will be maintained between them.

The close of the sonnet shows how well Cino understands this separation, but also reveals the tension that it creates between his identities as virtuous citizen and as devoted lover. The closing three lines find him contemplating the problematic issue of how he may from exile bolster his "speranza del tornar" (8):

> Oh, credere' per lor [i.e. *le piante di Vergiole*] nel Macometto!
> Dunque, parte crudel, perché mi fai
> pena sentir del mal ch'io non commetto?
>
> (12-14)

There is a practical realism in his recognition that political hostility has little to do with the true legality of right and wrong — "pena" is exacted regardless of culpability, and faction enemies incur punishment *pour cause*, so that as in his exchanges with Dante, references to political exclusion need not imply any

actual guilt.[41] The epithet "crudel" applied to the hostile faction has an alienating effect, reminiscent of *Sì m'ha conquiso*, and shows that the city is becoming uncivilized and Other. This time, however, Cino's amorous impulses override his repugnance, and he desires to return even to this denatured city in order to regain access to the beloved. He is prepared to make himself Other too in the process, and if the city has become cruel and strange, then Cino is prepared to accommodate himself to the change. He will disguise himself in a manner that will avoid persecution by the radically altered polity and its ruling party, and commit himself to their alien mode of life, a drastic alteration that is figured as tantamount to conversion to Islam.

The fear and hatred frequently expressed towards Islam in medieval Christendom is what gives Cino's hyperbole its force: he claims to be so instinctively motivated by the courtly codes of love that he is prepared to become the ultimate outsider, an infidel and apostate, in order to achieve access to his beloved.[42] Although the sonnet seems constructed broadly according to the conventions of *amor de lonh*, these closing lines in fact stand that tradition on its head. The normal protestations of constancy are maintained seamlessly through the first 11 lines, only to be undermined by the absolute metamorphosis imagined in the final tercet — constancy in love apparently entails mutability of religious and political identity. Even the most famous text of distant love, Jaufré Rudel's *Lanquand li jorn son lonc en mai*, despite its extravagant protestations, does not go so far. There, the poet is prepared perhaps to accept capture by the Saracens, but not adoption of their faith, when he wishes "que lai el renc dels Sarrazis / fos eu, per lieis, chaitius clamatz!" (13-14: the reference may of course simply indicate his "imprisonment" by love). Jaufré's corpus has often been associated with crusade, as in the highly romantic *Vida* narrative culminating in his death *en route* to crusade at Tripoli. This crusading context sets the Occitan poet, and his paradigmatic medieval text of distant love, at the opposite extreme to the apostasy that Cino apparently contemplates.[43]

[41] As Starn's analysis of the legal procedures surrounding Dante's trial makes plain — and presumably the same holds true of Cino's Pistoia — they were permeated by faction bias: the judges represented "the good state of the city of Florence *and of the Guelph party*" (66, emphasis Starn's), and a guilty verdict of a Black court on a White (or vice versa) was virtually inevitable (71-72).

[42] Cardini's analysis of the stereotyping of Islam by the medieval West, with extensive reference to representations in epic and romance, offers a telling survey of the headings of Muslim Otherness: paganism and devil-worship; bodily deformation or monstrosity; lechery and inclinations to sexual perversion; sorcery (78-85, 105-10).

[43] The *Vida* stresses that Jaufré 'se croset' before embarking on his ill-fated journey, but indicates that his motivation was primarily amorous — 'per voluntat de leis [i.e. the Countess of Tripoli] vezer' — rather than religious. *Vida* and *canso* are quoted from the texts edited by Lejeune in Hamlin, Ricketts and Hathaway, although the notorious instability of the *canso* text offers variations in stanza order between editions.

The chain of contradictions in Cino's sonnet is endlessly complex, and expresses very clearly the dilemmas and dissatisfactions of political and amorous exile. Outside the city, he is still an insider to political righteousness as well as to love, whereas inside the city he would become an adherent to partisan cruelty and injustice. Outside the city, he is physically estranged from his beloved, but even should he return, she is a Selvaggia and a Vergiolesi who embodies political and amorous hostility. Outside the city, he is a Christian insider, but inside the city would become a Muslim infidel outsider. By closing the sonnet on the question that he addresses to the "parte crudel," Cino leaves these tensions and ambiguities unresolved — and this in itself reveals how problematic and disturbing they are. The terms that he uses are clear and precise, showing that he has a full awareness of the city's alien qualities when occupied by the unjust, cruel and destructive forces of his enemies. But if the language is crisply accusatory, the question has a supplicatory element, while the conditional form *crederei* applied to his contemplated apostasy suggests a certain hesitation over the gravity of such a sacrifice, even in the cause of love.

In this sonnet, and in the three preceding lyrics, Cino uses reference to outsiders from the Italian/Christian community to express his frustrations in love. In pursuit of his perpetually thwarted desires, Cino himself becomes partially or wholly an outsider whose distance from the normal community is expressed in his self-depiction as a foreigner or an infidel who can scarcely be assimilated by the normal community — or only on condition that the community in turn become abnormal and Other. My earlier work on Cino showed me that his involvement with the theme of exclusion allowed him perpetually to re-plot the co-ordinates of physical distance on a politico-amorous map, shifting his figural topographies through many positions (Keen, esp. 23-24). Not only does he represent himself outside Pistoia, in civic as well as amorous exile, but he also reverses this image to depict his lady in exile outside Pistoia, and extends the exilic *topos* to speak of exclusions or separations in relation to other cities such as Naples or Bologna, displaying an exilic obsession with distance and loss. In the lyrics investigated here, especially the final set of examples, the lover contemplates situations of still more profound psychological alienation and difference, suggesting that he shares a Cavalcantian "poetica dell'esclusione," to revert to Calenda's terminology (47). But although there are evident similarities with Cavalcanti's exilic outlook, Cino never commits himself as totally as Cavalcanti, for he prefers Otherness to self-dissolution. However beset by psychological turmoil, Cino is always able to taxonomize his condition, selecting a label that offers him a precise identity, even if a profoundly alien one. Traces of the professional confidence with which he pronounced his *Consilium* on municipal *banditi* seem to remain in his determination to classify himself among particular political, cultural or religious groups, even when these alternative identities are unfamiliar or dangerous. In the end, Cino is reluctant to represent himself in the isolation of a Cavalcantian

position, and seeks to retain the shelter of a larger collective — even if his companions should be as insubstantial as the personifications of Love and Death, or as undesirable as the foreigners or infidels of the last set of poems. Even though his psychological attachment to binary pairings means that he may have to represent his exilic transitions as an adoption of Otherness, he still prefers to exist as a nameable outsider than to probe the ambiguities of exile too far, and so risk Cavalcantian self-annihilation.

University of Leeds

Works cited

Primary Sources

Biblia sacra: iuxta vulgatam versionem. Ed. B. Fischer et al. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, 1969.

Dante Alighieri. "Convivio." *Opere minori* 1.2. Ed. C. Vasoli and D. De Robertis. Milano: Ricciardi, 1988.

---------. "De vulgari eloquentia." Ed. Pier Vincenzo Mengaldo. *Opere minori* 2. Milano: Ricciardi, 1979.

---------. "Epistole." Ed. Arsenio Frugoni and Giorgio Brugnoli. *Opere minori* 2. Milano: Ricciardi, 1979.

---------. *Rime*. Ed. Gianfranco Contini. Torino: Einaudi, 1946 (2nd edn.).

Marti, Mario, ed. *Poeti del Dolce stil nuovo*. Firenze: Le Monnier, 1969.

Jaufré Rudel. "Textes." Ed. Frank R. Hamlin, Peter T. Ricketts and John Hathaway. *Introduction à l'Étude de l'Ancien Provençal: Textes d'Étude*. Geneva: Droz, 1985 (2nd ed.). 91-98.

Seneca. "Ad Helviam matrem. De consolatione." *Seneca: Moral Essays* 2. Loeb Classical Library. Trans. John W. Basore. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1932.

Secondary Sources

Barbi, Michele. "Cino fu di parte 'bianca'?" *Problemi di critica dantesca* 2. *Idem.* Firenze: Sansoni, 1941. 421-34.

Borst, Arno. "Barbarians: The History of a European Catchword." *Medieval Worlds: Barbarians, Heretics and Artists in the Middle Ages*. Trans. Eric Hansen. Chicago: U of Chicago P, 1992. 3-13.

Calenda, Corrado. "'Esilio' ed 'esclusione' tra biografismo e mentalità collettiva: Brunetto Latini, Guittone d'Arezzo, Guido Cavalcanti." *L'Exil et l'exclusion dans la culture italienne: Actes du Colloque franco-italien*. Ed. G. Ulysse. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1991. 41-47.

Cardini, Franco. *Europe and Islam*. Trans. Caroline Beamish. Oxford: Blackwell, 1999.

Catenazzi, Flavio. *L'influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana*. Brescia: Morcelliana, 1977.

Chazan, Robert. *Medieval Stereotypes and Modern Antisemitism*. Berkeley: U of California P, 1997.

Edwards, Robert. "Exile, Self and Society." *Exile in Literature*. Ed. Maria-Inès Largo-Pope. Lewisburg: Bucknell UP, 1988. 15-31.

Graziosi, Elisabetta. "Dante a Cino: sul cuore di un giurista." *Letture classensi* 26 (1997): 55-91.

Harrison, Dick. *Medieval Space: The Extent of Microspatial Knowledge in Western Europe during the Middle Ages*. Lund: Lund UP, 1996.

Herlihy, David. *Medieval and Renaissance Pistoia. The Social History of an Italian Town, 1200-1430*. New Haven: Yale UP, 1967.

Honess, Claire. "City, Garden, Wilderness: Insiders and Outsiders in Dante's *Commedia*." *New Readings* 1 (1995): 5-40.

Jones, Philip. *The Italian City-State: From Commune to Signoria*. Oxford: Clarendon, 1997.

Keen, Catherine M. "Images of Exile: Distance and Memory in the Poetry of Cino da Pistoia." *Italian Studies* 55 (2000): 21-36.

Ladner, Gerhart B. "*Homo Viator*: Mediaeval Ideas on Alienation and Order." *Speculum* 42 (1967): 233-59.

Le Goff, Jacques. "The Wilderness in the Medieval West." *The Medieval Imagination*. Trans. A. Goldhammer. Chicago: Chicago UP, 1988.

_____. "L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secoli V-XV)." *Storia d'Italia: Annali 5: Il paesaggio*. Ed. Cesare De Seta. Torino: Einaudi, 1982.

Maltby, Robert. *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*. Leeds: Francis Cairns, 1991.

Monga, Luigi. "Travel and Travel Writing. An Historical Overview of Hodoeporics." *Annali d'Italianistica* 14 (1996): 6-64.

Monti, G. M. *Cino da Pistoia giurista*. Città di Castello: Il Solco, 1924.

Moore, R. I. *The Formation of a Persecuting Society: Power and Deviance in Western Europe, 950-1250*. Oxford: Blackwell, 1987.

Motto, Anna Lydia, and John R. Clark. "The Development of the Classical Tradition of Exile to Seneca." *Mosaic* 8 (1975): 109-15.

Picone, Michelangelo. "Le città toscane." *Lo spazio letterario del Medioevo 2: Il medioevo volgare. La produzione del testo* 1.2. Ed. P. Boitani, M. Mancini, and A. Vàrvaro. Roma: Salerno, 2001. 695-734.

Shankman, Steve. "Ethics, Transcendence and the Other: *Milione* of Marco Polo and Calvino's *Le città invisibili*." *Annali d'Italianistica* 19 (2001): 137-52.

Smith, Jonathan Z. "What a Difference a Difference Makes." *"To See Ourselves as Others See Us." Christians, Jews, "Others" in Late Antiquity*. Ed. Jacob Neusner and Ernest S. Frerichs. Chico, CA: Scholars Press, 1985. 1-48.

Starn, Randolph. *Contrary Commonwealth: The Theme of Exile in Medieval and Renaissance Italy*. Berkeley: U of California P, 1982.

Toaff, Ariel. *Love, Work and Death. Jewish Life in Medieval Umbria*. Trans. Judith Landry. Portland, OR: The Littman Library of Jewish Civilization, 1998.

Fabian Alfie

Cast Out: The Topos of Exile in Cecco Angiolieri, Pietro de' Faitinelli, and Pieraccio Tedaldi[1]

For several decades, scholarship has recognized the thematic similarities among the various *poeti giocosi*. In the introductions to their respective anthologies, Mario Marti and Maurizio Vitale enumerate some of the motifs shared by those poets, such as the complaints against fortune and poverty, the insult of others, misogynist statements, sensual loves, and political assertions.[2] At the same time, Marti and Vitale note the impact of earlier and highly influential jocose poets, such as Cecco Angiolieri, on subsequent writers of that style. For example, in his explanatory footnotes, Marti points out the similarities of several of Cecco Nuccoli's verses to those by Angiolieri.[3] Moreover, Vitale finds reminiscences of Angiolieri's "Senno non vale a cui fortuna è cònta" in Giuntino Lanfredi's sonnet "Vento a levante e di meridïana" (*Rimatori comico-realistici* 537). One area not studied in depth by scholars, however, is the topic of exile. Several poets write about their own cases of banishment. Cecco Angiolieri, Pietro de' Faitinelli and Pieraccio Tedaldi all complain about their current situations and envision their happiness, should they ever be allowed to return to their native cities. Beyond the particular personal, biographical circumstances that may have inspired these sonnets, stylistic elements suggest a chain of direct influence among the poets in question. Intertextualities among the three writers suggest awareness of the poetic tradition of Tuscany at the time. They may express personal sentiments in their poetry but they are also self-conscious participants in a literary movement.

While other poets such as Rustico Filippi and Folgore da San Gimignano

[1] I would like to acknowledge the receipt of a Small Grant from the University of Arizona Foundation and from the Office of the Vice President for Research at the University of Arizona in 1998 that made it possible for me to study on site the Siena H X 47 manuscript. I would like to thank the staff of the Biblioteca Comunale degli Intronati of Siena for its assistance.

[2] Vitale (*Rimatori comico-realistici* 18-26); Marti (*I poeti giocosi* 12-19). See also Vitale (*Lingua dei poeti realistico-giocosi* 14-23).

[3] For instance, Marti notes the similarity between verses 10 and 11 of Nuccoli's "El mi rincresce sì lo star di fuore," which read "el ciamprolino e 'l dado/ e la taverna," with Angiolieri's statement "la donna, la taverna, e 'l dado" ("Tre cose solamente mi so' in grado" v. 2). He also notes the resemblance of verse 6 of Nuccoli's "Ogni pensier, ch'i' ho 'n te, se dispera," "Or va, che tu sie ucciso!," to that of v. 14 in Angiolieri's "Babb'e Becchin, amor e mia madre" (Marti, *I poeti giocosi* 695; 705).

dedicate several sonnets each to political matters,[4] the Sienese poet Cecco Angiolieri (ca. 1260-1312) almost never brings up contemporary politics in his verse. Yet Angiolieri alludes to some sort of estrangement from Siena in the following lyric:

> Se Die m'aiuti, a le sante guagnele,
> s'i' veggio 'l dì sia 'n Siena ribandito,
> dato mi foss'entro l'occhio col dito,
> a soffrire mi parrà latt'e mèle.
> E parrò un colombo senza fèle,
> tanto starò di bon core gecchito,
> però ch'i' abbo tanto mal patito
> che pietà n'avrebb'ogni crudele.
> E tutto questo mal mi parrebb'oro
> sed i' avesse pur tanta speranza
> quant'han color che stanno 'n Purgatoro.
> Ma elli è tanta la mie sciaguranza
> ch'ivi farabb'a quell'otta dimoro
> che babb'ed i' saremo in accordanza.[5]
>
> (66-67)

The exact cause of Angiolieri's exile, whether for political or economic reasons, is not currently known. Perhaps he imitates the goliardic motif of the *clerici vagantes* in this sonnet (Waddell, 177-191); the twelfth-century Latin poets frequently used their positions as impoverished outsiders to castigate vice and the corruption of social and political institutions.[6] Angiolieri's appropriation of goliardic topoi has been well documented by scholarship (Marti, "Cecco Angiolieri" 85-94). While the possibility exists that Angiolieri had in mind the goliardic literary movement when he wrote this sonnet, he also reiterates the idea of banishment in other poems. In his sonnet, "Dante Alighier, s'i' so' buon begolardo," he seems to contrast Dante's meanderings to his own current condition: "s'io so' fatto romano, e tu lombardo" (v. 8). Cecco's assertion of Dante being a "Lombard" probably refers to the residence of the great poet in Verona at the court of Can Grande della Scala (1303-04). Thus, it appears that Angiolieri found himself in Rome during the first years of the fourteenth

[4] See, for instance, Rustico's poems "A voi, che ve ne andaste per paura" and "Fastel, messer, fastidio de la cazza," and Folgore's "Guelfi, per fare scudo de le reni," "Così faceste voi o guerra o pace," and "Più lichisati siete ch'ermellini."

[5] Cecco Angiolieri is cited from Lanza's edition of *Le rime*. Pietro de' Faitinelli and Pieraccio Tedaldi are cited from Maurizio Vitale's *Rimatori comico-realistici*.

[6] See, for instance, Hugh Primas's poem "Dives eram et delictus," about which Charles Witke states: "There is symbolic value to the poet who stands outside the church starving and who cries for the expulsion of injustice and weeps for the remembrance of past kindness" (*Latin Satire* 231-32).

century. Additionally, the sixteenth-century scholar and descendent of Angiolieri, Celso Cittadini, who was responsible for compiling the manuscript Siena H X 47, annotates therein the sonnet addressed to Dante. He adds an explanatory note, which both expands upon Angiolieri's exile and relates it to the events narrated by Boccaccio (*Decameron* 9: 4). Cittadini writes: "[...] perché Cecco andò a Roma a stare in casa del Con(te) Riccardo Petroni sanese molto suo sign(ore) [other ink: "e parente"] come tocca il Bocc° [Boccaccio] nella 87n. [...]" (f. 7v).[7] It is not clear how much merit to give to Cittadini's marginal comment; he does not provide the source of his information, and Siena H X 47 was written in 1597, almost three centuries after Angiolieri's death. Furthermore, Boccaccio says nothing about Angiolieri visiting Rome after the events narrated in the *Decameron*. Nonetheless, Cittadini's indication of Angiolieri's possible refuge at the house of a powerful relative constitutes a precious biographical *datum* about the life of the poet. From the information possessed, we can reasonably deduce both the approximate date of Angiolieri's banishment and the fact that he probably took shelter in Rome.

Angiolieri constructs the sonnet "Se Die m'aiuti, a le sante guagnele" around the use — or abuse — of religious terminology. He opens the poem with an appeal to God's assistance, but immediately follows it with a blasphemous interjection (v. 1). He then explains that, if he lives to see the day when his banishment from Siena is lifted, all pain, even that of a finger in the eye, will feel joyful to him (vv. 2-4). The description of being poked in the eye seems to recall distantly Christ's admonition: "If your right eye causes you to sin, gouge it out and throw it away" (Matthew 5:29). If the echo of the Gospel is deliberate, then Angiolieri envisions his return to Siena as like a cleansing of the flesh of sin. In the following verse, the poet employs much clearer biblical language to express his imagined happiness, saying that it will be like milk and honey ("latt'e mèle," v. 4). The latter, more direct citation of the Bible reinforces the interpretation of the previous verse as being based upon the Gospel of Matthew. In the book of Exodus, the Lord describes the Promised Land to Moses as "flowing with milk and honey" (8:8). In other words, Cecco's current condition is akin to that of the Israelites' servitude in Egypt. He establishes a parallel between his current banishment and that of the ancient Jews. More generally, since during the Middle Ages the story of Exodus was frequently read as an analogue to humankind's state of sinfulness prior to Christ's advent,[8] Cecco

[7] The annotation of Siena H X 47 is transcribed diplomatically and in full here. The only intervention is that of expanding contractions, and that material appears within parentheses.

[8] See, for instance, Dante's *Epistle to Cangrande* where he reads the story of Exodus as both the liberation of the ancient Israelites from slavery and as the redemption of humankind from sin to salvation by Christ's crucifixion: "[...] si ad allegoriam, nobis

likens his exile to a state of permanent sinfulness and punishment. Through the use of biblical and spiritual terminology, the opening quatrain suggests a sinful quality to Angiolieri's current situation and contrasts it with the idea that to return will be like paradise.

In the second quatrain, he explains that he will be like a dove without bitterness (v. 5); Antonio Lanza notes that those birds were described in the bestiaries as lacking bile (66n4). Furthermore, the image of the dove corresponds to the appropriation of mystical terminology already seen in the first quatrain. It recollects the story of Noah who knew the flood had ended when the dove returned to the ark with an olive branch in its beak (Genesis 8:11). Again, by recalling the biblical flood, Angiolieri instills into this sonnet the comparison of his future return to Siena with the arrival at a Promised Land or paradise. He thus reiterates the notion of the cleansing from sin. Cecco continues by promising that he will live humbly and asserts that his suffering will soften the hearts of even the most cruel (vv. 6-8). In the first tercet, the rationale for the poet's borrowing of biblical and spiritual language comes into sharp focus. He claims that all his suffering would seem as pure as gold if he only had the hope of those in purgatory (vv. 9-11). By phrasing the latter statement as a hypothesis of impossibility, Angiolieri makes clear that he has no hope of ever returning home. But the poet's reference to purgatory implies more than despair. At this point, the reader becomes aware that Angiolieri sets up two structural parallels in the poem: between exile and hell, and between Siena and an unattainable paradise. Hence, images of current sinfulness and future, or rather, hypothetical redemption act in concert to underscore the notion that Cecco has lost all hope and that his exile is more than a temporary purgatory but rather a permanent damnation.

In the final tercet, Angiolieri draws a second element of the sonnet into focus. In a previous study, I noted that Angiolieri foregrounds his self-presentation in this sonnet (170-74). At that time, I argued that Cecco's poetic *persona* is not necessarily an accurate representation of Angiolieri, the historical person. While Angiolieri may utilize some biographical data to give verisimilitude to his self-portrait, it is ultimately a literary construct carefully crafted for artistic objectives. In this sonnet, he employs the *persona* to make a statement about the banished. If exile is like hell, then Angiolieri draws a natural conclusion about the nature of the exiled individual. He explains that he will never return to his native city by sarcastically stating that it will occur when he and his father are in agreement (vv. 12-14). Antipaternal hatred is a topos of Angiolieri's poetics but it also functions within the economy of the sonnet to establish an unreliable narrating voice. In the sixth commandment, God instructs human beings to "Honor your father and your mother" (Exodus 20:12). In

significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie [...] " (*Epistole* 13: 21).

almost all of his poems, Angiolieri constructs a deliberately negative poetic *persona* and this sonnet is no exception.[9] By publicly writing of his animus towards his father, Angiolieri portrays himself to be a sinner who violates at least one of the biblical commandments. Indeed, since he describes himself throughout the poem as a damned soul, he consciously undercuts the sympathy evoked for his situation. After all, as Virgil explains to Dante in *Inferno*, since God's justice is infallible, a person should not have pity for those condemned to hell: "Qui vive la pietà quand'è ben morta" (20:28).[10] Throughout the sonnet, Angiolieri deliberately casts himself as responsible for his unfortunate circumstances. Hence, he blasphemes in the *incipit* verse, he postpones purging himself of sin until some unspecified future date (vv. 3, 5, 6) and recalls for the reader that he is not an obedient son (vv. 12-14). The poet writes an internally consistent sonnet in which exile is depicted as a sinful hell on earth and the banished individual is a sinner deserving of such punishment. Angiolieri's poetic acumen was not missed by the readers of the fourteenth century for, as shall be shown below, his sonnet became a type of palimpsest for other writers.

The poet from Lucca, Pietro de' Faitinelli (b. ca. 1280-1290; d. 1349), has a corpus of some eighteen poems, ten of which deal explicitly with political struggles. In 1313, Pisa, the Tuscan stronghold of the Ghibellines, named Uguccione della Faggiuola as captain and on 5 November of that year Uguccione invaded the Lucchese territories. On 13 December 1313, the Pisan army entered Lucca proper and massacred its citizens. On 14 June 1314, Uguccione's forces again entered Lucca and the chronicles speak of them setting fire to over one hundred houses and sacking the cathedral of San Frediano.[11] Subsequently, Faitinelli, a Black Guelph, was exiled for seventeen years; he was not allowed back into Lucca until 1331 (Vitale, *Rimatori comico-realistici* 650). He lived for a long period of time in the Veneto, perhaps even meeting the poet Nicolò de' Rossi (Marti, "Pietro dei Faitinelli" 164). In his political poetry, Pietro speaks openly about his anger at the Pisan Ghibellines and at Uguccione in particular ("Veder mi par già quel da la Faggiuola/ re di Toscana: io dico d'Uguccione," vv. 1-2). He chastises the Guelphs for their weakness ("Poi rotti sete a scoglio presso a riva,/ guelfi [...]," vv. 1-2) and reproofs their prideful boasting ("Già per minacce guerra non si venze," v. 1; "Voi gite molto arditi a far la mostra," v. 1). Hence, unlike Angiolieri, Faitinelli focuses on the events of the day in his lyric production and comments upon them.

Pietro also writes frankly about his experiences as an exile. Paolo Orvieto and Lucia Brestolini mention that the *poeti giocosi* frequently compose marginal

[9] For more in-depth discussions of Angiolieri's poetic *persona*, see Alfie (165-92) and Barrett (48-59).

[10] The *Commedia* is cited in conformity with Petrocchi's edition.

[11] Information about Uguccione della Faggiuola's war against Lucca is culled from Cappuccio (80-81).

and dejected poetic *personae* through the careful selection and exaggeration of particular biographical traits (127). Those scholars' general description about the group of comic writers appears appropriate for Faitinelli in particular. In one sonnet, he puns on the name of Uguccione's lieutenant, Castruccio, and utilizes it to comment on his own personal humiliation. He describes his disempowerment as if a literal emasculation and speaks of Castruccio as the one who castrated him: "Sì mi castrò, per ch'io non sia castrone,/ Castruccio, quando Lucca fu tradita,/ che de' miei lombi è la lussuria uscita/ e vivo in castità per sua cagione" (vv. 1-4). Another sonnet begins with two quatrains which express the sadness of living estranged from one's native city: "Onde mi dee venir giochi e sollazzi?/ onde mi dee venir motti con risa?/ onde, se non tormenti d'ogni guisa?/ onde mi dee venir, se non ch'io impazzi?" (vv. 1-4). In that poem, he portrays the psychological state of the banished as one of depression and anguish. He despairs, he writes, for he sees Lucca in the hands of the Pisans (vv. 7-8) and he describes the city in part in terms of a raped woman: "Veggiola ontata, nuda ed abitata,/ non da lo suo antico abitatore,/ ma da color che l'hanno sì guidata" (vv. 9-11).[12] Like Cecco, Pietro creates self-portraits in his verse. More so than Angiolieri, however, Faitinelli appears to base them on actual personal sentiments, opinions and experiences.

In still another sonnet, Faitinelli envisions his return to Lucca and writes:

> S'io veggio in Lucca bella mio ritorno,
> che fi' quando la pera fie ben mezza,
> in nullo cuore uman tant'allegrezza
> già mai non fu, quant'io avrò quel giorno.
> Le mura andrò leccando d'ogni intorno
> e gli uomini, piangendo d'allegrezza;
> odio, rancore, guerra ed ogni empiezza
> porrò giù contra quei che mi cacciorno.
> E qui me' voglio 'l bretto castagniccio,
> 'nanzi ch'altrove pan di gran calvello;
> 'nanzi ch'altrove pium qui il graticcio.
> Ch'i' ho provato sì amaro morsello,
> e provo e proverò, stando esiticcio,
> che 'l bianco e 'l ghibellin vo' per fratello.
>
> (674-75)

Antonio Lanza points out the similarity between the *incipit* verse of Faitinelli's poem and the second line of Angiolieri's sonnet ("*s'i' veggio* 'l dì sia

[12] The language of the latter verses, it should be noted, seem to echo distantly the passage from the Book of Lamentations cited by Dante to suggest Beatrice's death: "Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium" (28: 1). The *Vita nuova* is cited from De Robertis's edition.

'*n Siena* ribandito") (66n2). Like Cecco (vv. 3-4), Faitinelli imagines his happiness on the day when he will be allowed back into Lucca (vv. 3-4) and he claims that he will make peace with his former enemies (vv. 7-8; v. 14). Faitinelli's reminiscences of Angiolieri seem to comprise another case of Cecco's influence on another jocose writer. Pietro's exile occurred after Uguccione's triumph over Lucca, which itself took place several years after Angiolieri's death. There is some reason to believe, therefore, that Faitinelli may have been familiar with Angiolieri's sonnet and may have recollected it for artistic reasons.

Faitinelli's lyric differs somewhat from Angiolieri's antecedent. Angiolieri's poem emphasizes the pain of being forced out of Siena; Pietro's, in contrast, stresses the joy of an eventual return. Faitinelli does not dedicate much attention in the poem to the depiction of life in exile. Instead, he positions his sonnet as dependent upon Angiolieri's description. He takes for granted that the readers are familiar with Cecco's portrait of the dreariness of living under banishment; the literary precedent provides the backdrop for Pietro's imagined happy return to Lucca. Faitinelli writes that such a day will be long overdue in coming (v. 2); he employs the metaphor of an overripe pear to underscore the length of time spent outside of his city. He then asserts that no other human heart will have felt such felicity (vv. 3-4) and exemplifies the emotion by describing his actions on that day: he will lick the walls of Lucca (v. 5) and other men will weep for joy (v. 6). The poet stresses the happiness of his return by twice placing the word "allegrezza" in the rhyming position at the end of a verse (vv. 3, 6). Faitinelli closes the second quatrain by stating that he will set aside all rancor, hostility and bitterness against those who have had him banished (vv. 7-8). The opening octave establishes a jubilant tone, one which is projected out onto a hypothetical future and which contrasts in an understated manner with the pain of the present situation.

In the tercets, Pietro explicitly spells out the opposition between life in Lucca and that in banishment. He says that he would rather eat the coarse bread of the humble in his native town than to have highly refined bread elsewhere (vv. 9-10). It is possible that Pietro's reference to the distinction between the bread of Tuscany and that of other parts of Italy is an oblique reminscence of Dante's description of exile in *Paradiso*: "Tu proverai sì come sa di sale/ lo pane altrui" (17: 58-59). Pietro then reiterates the preference for Lucca in the following line when he writes that he would rather sleep on a hard bed in that city than on a fine feather mattress elsewhere (v. 11). In the final tercet, he explains the reason for the opinions expressed in the previous three lines and, in so doing, he underscores the two structures of the sonnet. He says that he wishes to return to Lucca for he has suffered so much by being banished (vv. 12-13). He compares his torment to eating a bitter morsel (v. 12), drawing the readers' attention to a network of food imagery running throughout the lyric. In the last line, he mentions that he will be the brother of Ghibellines and White Guelphs

(v. 14). The closing verse, with its promise of an end to the political infighting and interpersonal hatreds, recalls the earlier statement that he will renounce rancor against those who banished him (vv. 7-8). Thus, Pietro completes a second thread running through the sonnet, that of eventually pardoning his enemies. By introducing these two structures, Pietro provides internal consistency to the lyric. Faitinelli focuses on the desire to return home in this sonnet, leaving the torment of banishment as subtext. Faitinelli's poem, however, will not be the last word on the subject.

The Florentine poet Pieraccio Tedaldi (b. ca. 1285-1290; d. ca. 1350) composes some forty-two sonnets during his lifetime. His poetry deals with various topics, including misogyny,[13] the complaint against poverty,[14] the promotion of morality,[15] and *contemptus mundi*.[16] He also writes of personal matters in several poems. For example, in two sonnets he speaks, apparently as an old man, about the loss of eyesight. In "Se parte del veder i' ho mancato" he explains his visual problems as being the result of his sinfulness: "deh come mi sta ben, in veritade,/ per che con gli occhi molta vanitade,/ con ciascun d'essi, lasso! ho già mirato" (vv. 2-4). In another, he turns to Saint Lucy for assistance: "Santa Lucia, per tua verginitate/ i' priego che per me pregh'Iddio / che lui mi sani ciascun occhio mio,/ dov'i' ho tant'amara scuritate" (vv. 1-4). In one other sonnet, he directs his attention to another apparently personal issue:

S'io veggio il dì, che io disio e spero,
di ritornare a star dentro a Firenza,
e che io facci là mia risidenza,
avrò salute al mio voler sincero.
E se di ciò adempio il mio pensiero,
per la virtù di Dio che n'ha potenza,
e ciò confermo e dico daddivero,
e non credo far di là mai dispartenza.
Questo egli è, ché i' sono oggimai sazio
del tanto dimorare qui in Romagna,
che a considerallo è uno strazio.
Vorrei partir omai d'esta campagna
e ritornar nel dilettoso spazio
de la nobil città gioiosa e magna. (714-15)

[13] For example, see the sonnets "S'io veggo il dì che io mai mi dispigli," "El maladetto dì ch'io pensai," and "Qualunque m'arrecassi la novella."

[14] For example, see the sonnets "Tal si solea per me levare in piede," "E' piccoli fiorin d'argento e d'oro," "O me, che io mi sento sì smarrito," and "I' truovo molti amici di starnuto."

[15] See, for example, the sonnets "S'io veggo il dì ch'i' vinca me medesimo," "Corretto son del tutto e gastigato," and "Io vo in me gramo spesso ripetendo."

[16] See, for example, the sonnets "O uom che vivi assai in questo mondo," "Amico, il mondo è oggi a tal venuto," and "Io non trovo omo che viva contento."

As with Angiolieri, the cause of Tedaldi's banishment is not known. The manuscript containing the sonnet, Vaticano Latino 3213 (*unicus*), presents a rubric which reads: "Del detto [Tedaldi], sendo stato anni 25 fuori di Firenza, e avendo grande desiderio di ritornare [...]."[17] To what extent the rubric can be trusted is not certain; if it is accurate, then it establishes the basis for reading the sonnet biographically at least in part.

The manuscript rubric not only allows readers to interpret Tedaldi's sonnet in light of historical factors but also gives an indication of its relationship to the previously studied works. Pieraccio's *incipit* verse, "S'io veggio il dì, che io disio e spero," recalls that of Faitinelli ("*S'io veggio* in Lucca bella mio ritorno") as well as, even more strongly, the second line of Angiolieri's poem ("*s'i' veggio 'l dì* sia 'n Siena ribandito"). In other words, by opening the sonnet in that manner, Pieraccio seems to position himself as receiving the example set by Angiolieri and, quite possibly, negotiating it with the influence of Faitinelli.[18] Given that Tedaldi was probably born in the last two decades of the *Trecento*, his sonnet certainly came after that by Angiolieri. If Pieraccio wrote his sonnet after twenty-five years of exile, as Vaticano Latino 3213 states, then the date of composition occurred most likely after the seventeen years of Faitinelli's banishment (1314-1331); this conclusion, however, is not certain. Tedaldi seems to constitute the third link in a chain, metaphorically speaking, which began with Angiolieri around the year of 1304.

Like both Faitinelli and Angiolieri, Tedaldi emphasizes his self-depiction in the sonnet. He neither stresses his abject condition like Cecco, nor envisions a joyful return to his native land like Pietro; instead, he crafts a psychological poem which highlights his hopes and wants as a banished individual. He studs the two quatrains with terminology suggestive of the psyche of the poetic *persona*: "disio e spero" (v. 1), "voler" (v. 4), "pensiero," (v. 5), "non credo" (v. 8). Tedaldi begins structuring the sonnet around the wishes of the narrating voice in the *incipit* verse. He writes in the first quatrain that if he resides once again in Florence, his sincere desire will be fulfilled (vv. 1-4). He states that his will, at that time, will be healthy ("avrò salute al mio voler sincero," v. 4), implying that his unsatisfied yearnings have left him unbalanced in some way. Pieraccio's understated implication of mental anguish recollects Angiolieri's more thorough examination of the psychology of the exiled. Perhaps the poet relies on the reader's recognition of the intertextualities with the other poet to

[17] The rubric and information about Vaticano Latino 3213 are cited from Morpurgo (74).

[18] It should be noted that Pieraccio uses the formula "S'i vegg(i)o il dì" in other poems as well (see the *incipit* verses listed in notes 13 and 15). I find it interesting that in the other sonnets, Tedaldi uses a different form of *vedere* ("veggo") than in the sonnet about exile. While I would not want to read too much into such a minor linguistic variation, I wonder if the option to use "veggio" in the sonnet about banishment were a further indication of the intertextuality with Angiolieri and/or Faitinelli.

fill in the informational gaps in the sonnet and understand already Pieraccio's tragic conditions.

In the second quatrain, Pieraccio continues speaking psychologically by stating that he fills his thoughts with God's virtue and power (vv. 5-6). He says truthfully that he does not believe his mind deviates from the contemplation of the Lord (vv. 7-8). He does not clarify whether he hopes that Christ will lift his banishment or if, rather, his torment has made him a better Christian. Owing to the other references to his psyche in these verses, I am inclined to believe the latter, although the former interpretation is not out of the question. Giuseppe Mazzotta characterizes Dante's conception of exile as linked to a poetic act which transmits the Truth to the people (138). In some respects — although, to be sure, in a far less systematic manner than in the *Commedia* — Pieraccio's verse corresponds to Mazzotta's suggestion. In Tedaldi's poem, too, exile may cause a spiritual conversion in the poet that is subsequently communicated to the reading community. In this respect, Tedaldi seems to echo another work by Dante in which the great poet speaks of banishment. In the *canzone* "Tre donne intorno al cor mi son venute," Alighieri first explains that his suffering has caused him to feel as if he had been burned in a flame: "Ma questo foco m'have / già consumato sì l'ossa e la polpa,/ che Morte al petto m'ha posto la chiave" (vv. 85-88).[19] Immediately thereafter, however, Dante spells out that whatever blame he may have had in causing his exile has been washed away through contrition: "Onde, s'io ebbi colpa,/ più lune ha volto il sol poi che fu spenta,/ se colpa muore perché l'uom si penta" (vv. 89-90). Tedaldi's poem can be read as taking Dante's assertions one step further. Not only has the sin of the exiled individual been cleansed, as Dante asserts in the *canzone*, but the process of seeking forgiveness has brought Pieraccio closer to God than formerly. Tedaldi's sonnet is almost a corrective to Cecco's. Moreover, while in the latter the exiled are viewed as sinful and deserving of their torment, in the former, the punishment can affect a renewed faith in God.

In the first tercet, Pieraccio explains that he has had his fill with living in Romagna to such an extent that even considering it is a torture (vv. 9-11). The verb "considerallo" (v. 11) links the first tercet with the network of psychological terminology in the opening octave. The mere thought of banishment is excruciating ("strazio," v. 11), and the punishment of exile represents the only overt statement in the sonnet of his dismay about his current situation. Pieraccio constructs the sextet, however, around a second structure: the contrast between here (banishment in Romagna) and there (Florence). The poet had foregrounded the structural polarity in the opening octave by referring to the city of Florence (v. 2) and by using words like "ritornare" (v. 2) and "là" (v. 3). But the focus on the distinction between exile and Tedaldi's native city is accentuated in the tercets as he expresses his desire to return home (vv. 12-14).

[19] Dante's *canzone* is cited from Cudini's edition of the *rime*.

Romagna itself, not just banishment, is presented in a distinctly negative light. He mentions that he is "sated" with his residence there ("sazio," v. 9) and depicts that region as a rustic countryside ("campagna," v. 12). Conversely, he states that he wishes to return to Florence (v. 13), calling it a delightful space ("dilettoso spazio," v. 11) and a noble, joyful and great city ("nobil città gioiosa e magna," v. 14). In these verses, the poet does more than simply contrast two geographical regions. Rather, he taps into the medieval cultural dualism between the urban and the rural: the former was generally viewed positively while the latter was thought of negatively (Cadden 2). Through his lexical choices, Pieraccio clearly associates the positive valences of *urbanitas* with Florence and the negative connotations of *rusticitas* with the Romagna. Thus, the internal structure of here/there is joined to a greater cultural perspective. By doing so, Pieraccio gives depth to his expressions of hatred for his status as an exile and highlights his wishes to be allowed back in his native land.

In conclusion, Cecco Angiolieri, Pietro de' Faitinelli, and Pieraccio Tedaldi all apparently found themselves forced to reside involuntarily outside their home cities. For Faitinelli, documentation attests to the fact that he was actually banished from Lucca because of the internecine warfare; for Angiolieri and Tedaldi, both the evidence internal to their poetic productions and the manuscript marginalia suggest estrangement from Siena and Florence, respectively. To varying degrees, all three of the sonnets examined illustrate the personal impact of exile. Yet we should avoid reading the poetry as merely the simple "primitive" expressions of the private pain of those three individuals. Rather, they all craft the sonnets in line with literary precedents and artistic exigencies. Angiolieri, in keeping with his artistic *modus operandi*, crafts a self-denigrating poetic *persona* in his depiction of life away from Siena as a hell on earth. Possibly building upon Angiolieri's characterization of banishment, Faitinelli emphasizes the happiness he will feel upon his eventual return to Lucca. He uses food imagery to contrast with the "bitter morsel" of exile he has been forced to ingest. Tedaldi, in contrast, utilizes the intertextuality with Angiolieri and possibly also with Faitinelli to speak of his own personal spiritual transformation. He too constructs a poetic *persona* and imbues it with the psychology of the outcast. The examples of Faitinelli and Tedaldi underscore further the influence that Angiolieri had on subsequent writers of *poesia giocosa*. The sonnets of all three authors, however, also assist in dispelling a long-held opinion about the comic poets of the *Due* and *Trecento*. Scholars of the early twentieth century frequently labeled those writers as "burlesque" and explained their poetry as the writings of bizarre individuals.[20] By foregrounding the figure of the irascible poet in the interpretation of the poetry, scholarship

[20] For characteristic readings of jocose poetry as evidence of the pathological nature of the poets, see the following: Sapegno 380; Russo, "La critica moderna" 205; Rho 499-500; and Russo, "Cecco Fortarrighi" (319).

seemed to suggest that the lyrics lacked substance. In other words, a critical tendency developed of interpreting their lyrics as devoid of any significant meaning. The three sonnets studied above, however, to a great degree give the lie to the impression created by the earlier criticism. Far from being merely the utterances of scoundrels, the three poems demonstrate the engagement of the respective writers in the events of their society at large. They illustrate that Cecco Angiolieri, Pietro de' Faitinelli, and Pieraccio Tedaldi, while still writing in the style of comic literature, composed verses about circumstances of personal and social relevance.

The University of Arizona, Tucson

Works Cited

Alfie, Fabian. *Comedy and Culture: Cecco Angiolieri's Poetry and Late Medieval Society*. Leeds: Northern Universities Press, 2001.

Alighieri, Dante. *La divina commedia secondo l'antica vulgata*. 4 vols. Ed. Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori, 1966-67.

_____. *Opere minori*. Vol. 3, Tome 3. Ed. Arsenio Frugoni, Giorgio Brugnoli, Enzo Cecchini, Francesco Mazzoni. Milano: Ricciardi, 1995.

_____. *Le rime*. Ed. Piero Cudini. Milano: Garzanti, 1979.

_____. *Vita nuova*. Ed. Domenico De Robertis. Milano: Ricciardi, 1980.

Angiolieri, Cecco. *Le rime*. Ed. Antonio Lanza. Roma: Guido Izzi, 1990.

Barrett, Tracy. "The Poetic *Persona* of Cecco Angiolieri." *Medieval Perspectives* 3:1 (1988): 48-59.

Cadden, Joan. *Meanings of Sex Differences in the Middle Ages: Medicine, Science, and Culture*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Cappuccio, Carmelo. *Folgore da San Gimignano e Cene da la Chitarra*. Siracusa: Santoro, 1924.

Marti, Mario. *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*. Pisa: Nistri, 1953.

_____. *I poeti giocosi del tempo di Dante*. Milano: Rizzoli, 1956.

Mazzotta, Giuseppe. *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the* Divine Comedy. Princeton: Princeton UP, 1979.

Morpurgo, Salomone, ed. *Le rime di Pieraccio Tedaldi*. Firenze: Alla libreria Dante, 1885.

Orvieto, Paolo, and Lucia Brestolini. *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*. Roma: Carocci, 2001.

Rho, Edmondo. "Cecco Angiolieri." *Civiltà moderna* 3 (1931): 499-512.

Russo, Luigi. "Cecco Fortarrighi e Cecco Angiulieri." *Letture critiche del Decameron*. Bari: Laterza, 1956. 314-20.

_____. "La critica moderna e gli italiani." *Problemi di metodo critico*. Bari: Laterza, 1929. 195-205.

Sapegno, Natalino. "La lingua e l'arte di Cecco Angiolieri." *Convivium* 1 (1929): 371-82.

Vitale, Maurizio. *Lingua dei poeti realistico-giocosi del '200 e '300*. Milano: La Goliardica, 1955.

_____. *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*. Torino: UTET, 1956.

Waddell, Helen. *The Wandering Scholars*. London: Constable, 1934.

Witke, Charles. *Latin Satire: The Structure of Persuasion*. Leiden: E. J. Brill, 1970.

Thomas E. Peterson

Out of Babylon: The *Figura* of Exile in Tasso and Petrarch

[...] agnos in uinculis, Christum denique exulem [...][1]

Tasso's debts to Petrarch are manifest, as is clear from the *Discorsi del poema eroico*, "La Cavaletta overo della poesia toscana," and other works in which references to the *Rerum vulgarium fragmenta* (hereafter *RVF*) and *Trionfi* abound.[2] The same is also apparent to any reader of Tasso's *Rime*, whose Petrarchism surpasses what Bembo formulated as a Petrarchan model to imitate in the field of lyric poetry.[3] But our concern here is a different one: it is the dynamic and dramatic sharing in the *Gerusalemme liberata* (hereafter *GL*) of Petrarch's moral and poetic itinerary in the *RVF,* as is revealed by a study of the theme of exile.

The reality of exile and the metaphor of exile are intertwined in both works. Such a metaphor embraces reality; though it speaks of an experience that is fictional, it carries with it the pain and stigma, and the opportunities, of real exile. In both the *RVF* and *GL* one finds a thematics of redemptive and progressive cleansing and elevation of the principal characters of both masterpieces according to the *figural* connotations Auerbach explored.[4] The Christian and specifically Augustinean dimension of both works imbues their

[1] Petrarca, *Sine nomine* (220-21n19), "gli agnelli in gabbia, e infine l'esilio di Cristo" refers to the degradation of papal Avignon

[2] Sozzi, "Il Tasso estimatore del Petrarca," writes, "La diretta usufruizione delicatissima del Petrarca nella poesia del Tasso si estende [...] anzi dalle *Rime* all'*Aminta*, alla *Gerusalemme Liberata*, al *Torrismondo*, e più oltre" (45). We refer in this article to the following editions and translations: F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. M. Santagata; *Petrarch's Songbook. Rerum Vulgarium Fragmenta*, trans. James Wyatt Cook [abbreviated here as *PS*]; T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, ed. C. Varese and G. Arbizzoni; T. Tasso, *Jerusalem Delivered,* trans. A. Esolen [abbreviated here as *JD*]. For a comprehensive study of Tasso's debts to Petrarch in his lyric poetry, see Brand.

[3] For a discussion of the religiously wan but stylistically accomplished derivation from Petrarch by Tasso in his lyric poetry see Brand.

[4] Auerbach, "Figura": "[Augustine] took the view—which had long ago become part of the tradition—that the Old Testament was pure phenomenal prophecy, and he laid more stress than others on certain passages in the Pauline epistles. [...] The observances of the law [...] and the sacraments *quae habuerunt promissivas figuras* ('which served as figures of promise'), are the letter of Scripture, precisely in the sense that their undoubted carnal and historical reality has, no less historically, been revealed and spiritually interpreted by the Christian fulfillment [...]" (39-40).

narratives, guiding them to a unified resolution (though this unity is more implicit in the lyric sequence, more explicit in the epic). In this tradition the Old Testament is a prophetic prefiguration of the New; the incarnation of God in Christ is actual, a lived experience of salvation and all of the bible is viewed in light of this providential history. (It is significant that while the term *exilium* does not occur in the New Testament, the concept remains alive, and is translated as "here on earth," "away from heaven," etc.) The present life is an exile from the life to come, as both poets certainly believed as part of their Christian faith. By the same token, in the historical climate of humanism which the two poets' lifetimes effectively circumscribe, the experience of salvation and transcendence are available in this life. Both poets advance a sense of prophetic prefiguration that is wholly Augustinean, syncretic and neoplatonist. In their religious practice, the sanctity of Christ's incarnation is recreated in prayer, in the liturgy and Holy Offices, and in poetry.[5]

In a late letter to a friend who had been exiled by the Visconti of Milan, Petrarch writes that he should feel fortunate for his "exile" because he is free of the jealousies and avidity; in closing he refers to exile in a way that is common throughout his work, citing Cicero's notion of this mortal life as an exile, and our bodies as prisons.[6] The notion of exile as a test in life, even an opportunity to attain honor, is presented by Petrarch in the *De Remediis utriusque Fortune*, in which Reason explains to Sorrow that "Many have been honored by their exile — many have become, through the powers of misfortune and outrage, as it were, better known and more respected."[7] The honor of exile — because of the political and religious upheavals of both the 14th and 16th centuries — will be a challenge for either poet to attain, in solitude and ultimately in religious retreat.

Another layer in either poet's use of the *topos* of exile is provided by the *amor de lonh* of the *trobadors*, the exile from the beloved. This convention requires the minstrel to compose a song for a distant and unrequited love: one is on a relative plane, of absolute — in the sense of unbridgeable — distances. And there is added pertinence to this syncretic fact when one considers that among

[5] Pozzi "Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia," analyzes Petrarch's progressive adoption of a "Davidic" poetic voice in terms of an increase in the images of weeping and water, and in his practice of biblical citation: "Ora il lavoro centonario del poeta si concentra con un'insistenza singolare sull'elemento acqueo. Prevalenza di elemento acqueo in un contesto del genere fa tutt'uno con le lacrime che definiscono la poesia di Davide, nonché con quelle bibliche, sparse nei *RVF* [...]" (183).

[6] Petrarca, *Lettere disperse*, "Piacesse per ultimo al cielo, ciò che m'avete augurato nelle lettere vostre, che dopo questo esilio, non vostro soltanto, ma da noi tutti condiviso, che in questa morte che si dice vita ci troviamo trattenuti dai lacci e dalla prigione del corpo, ci vedessimo alla fine liberi nella patria e nella terra dei viventi" (463). A. Pancheri comments, ibid, "La sentenza ciceroniana (*Tusc.*, I 31, 75) e la definizione della vita come esilio e del corpo come carcere ricorrono spesso nell'opera petrarchesca" (462).

[7] Petrarca, *Petrarch's Remedies for Fortune Fair and Foul* 3: 152.

the continuators of the *amor de lonh* tradition in the poets of the *dolce stil nuovo*, the most prominent were also political exiles — Cavalcanti, Cino da Pistoia and the illustrious Florentine who wrote, "l'essilio che m'è dato onor mi tegno."[8]

Comparing Petrarch to Dante, Contini contrasts the "transcendental" character of Dante's Florentine-ness to the civic identity of Petrarch, born into exile: "la fiorentinità di questo fiorentino della Diaspora bianca, nato esule e stato giusto a balia in Valdarno, cresciuto in quel Laterano *super flumina Babylonis* che fu Avignone: la medesima Avignone di dove il suo amico Simon Martini getterà il seme del gotico internazionale" (102). By referring to his "Babylonian" upbringing, Contini adopts the poet's chosen metaphor of exile and seems to suggest the fluvial currents that circulate through the *RVF* as well as the importance there of pictorial and figurative-iconic means of representation. As we argue below, the liquid element in the *RVF* ultimately comes to signify the tears of exile and redemption.

Just as the relationship between Dante and Petrarch remains fertile ground for study, so too that between Petrarch and Tasso; and here too one must draw some immediate distinctions. In order to grasp the work of Petrarch one is obliged to comb the epistolary and other writings, and naturally dwell with the poems. Even more than an exquisite synthesis of the Provençal and Siculo-Tuscan traditions, one has a culmination in Petrarch and the initiation of something entirely new, beginning with the genre of the *canzoniere*. The writing is begun around 1336, when Petrarch is thirty-two years old, and is continued until 1368. The contrast with Tasso, who had completed the *GL* by age thirty-one, is distinct. The *GL* is a work by a genius whose seriousness and vigor in formulating and applying his largely Aristotelian precepts is only matched by his creative freedom. The biography in question is an early one, before mental problems begin to afflict the author, though he suffers from melancholia. Torquato is forced to leave his native Naples at age nine, when his father's patron Ferrante Sanseverino, is driven out by the Spanish Viceroy. The boy will never see his mother again. This uprooting and exile give rise to Tasso's alter-ego of the *Dialoghi*, the "Forestiero Napoletano," the figure of a pilgrim in life.

The figure of exile then is best viewed in its composite — as metaphor and actual experience, literary *topos* and historical fact, as voluntary and involuntary, secular and religious in its connotations. We pursue a parallel itinerary between the two works and are guided primarily by lexical and thematic comparisons; we hope the juxtaposition will lead to a greater understanding of the two poets' literary commonality of the works and their shared salvific or soteriological dimension.[9] Our focus is on the dynamics of the

[8] Alighieri, "Tre donne intorno al cor mi son venute," *Dante's Lyric Poetry* 180-81: "I count as an honour the exile imposed on me."

[9] We acknowledge the difficulties in such a study, as suggested by Mengaldo, *Giudizi di*

texts, their outward exploration of stories and histories, and their inward song—the "divine inbreathing" of the poet—for the sake of constructing a universe of the text that reflects the spiritual and moral order of the cosmos.[10] The embrace of metaphor and symbol is what enables this mimesis to occur within a rhetorical *dispositio* that is common to both poets, despite differences in genre. Scarpati traces Tasso's adaptation of the stylistic "forces of disjunction" of Petrarch to the rhetoric and narrative plan of his epic:

> Il Tasso trasporta l'idea della disgiunzione dal piano retorico a quello narrativo e dà luogo a una costruzione epica abbracciabile con un solo sguardo perché fortemente geometrizzata. [...] da Petrarca [il Tasso] sembra accogliere il suggerimento vitale della *dispositio*, intesa come principio costruttivo, come interna legge regolante il moto narrativo.
>
> (Scarpati 8-9)[11]

Given the negativity of exile and the positive moral pathways descried in the works, it is not surprising that lexical occurrences of exile are clustered in the earlier portions of the works, or that occurrences coming later serve to recast the worldly exile in a divine and sanctified light. The noun "essiglio" appears ten times in the *GL* and is distributed among diverse characters. All but one of the six poems in which "exilio" occurs in the *RVF* are in the first centenary (21,

valore: "[...] paragonare un poema narrativo-didattico a un canzoniere amoroso non è del tutto lecito neppure linguisticamente," and we concur that scholars of the literary language must adopt a relational view between genres, remembering "che le osservazioni in materia andrebbero sempre messe in relazione [...] con le questioni di 'genere'" (41). For an example of such cross-genre criticism see Gibbons.

[10] Petrarca, *Opere latine*, vol. 2: "poetam natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu afflari" (1258). In his "Coronation Oration," in Wilkins, *Studies in the Life and Works of Petrarch*, Petrarch cites Cicero concerning the inward voice of poets: "We have it upon the authority of the most learned men that whereas attainment in other activities depends upon talent, learning, and skill, the poet attains through his very nature, is moved by the energy that is within his mind, and is as it were inspired by a divine inbreathing [...]" (301).

[11] The citation continues as follows: "Questa è probabilmente la sostanza del petrarchismo tassiano, che va ben al di là della modulazione petrarchesca del linguaggio epico, anche se necessariamente la include. La *Liberata* appare sorretta da un disegno petrarchesco, da geometrie petrarchesche che non sono anacronistico ripristino: il nesso Tasso-Petrarca si instaura in un quadro aggiornatissimo [...]" (9-10). Della Terza provides insights on this same issue of "the course Tasso's experience of Petrarch takes in the *GL*": "[...] we have two complementary movements, one simplifying and centrifugal, which tends to reduce Petrarch's amplification and color to mere points in the landscape of the narrative, and one which tends centripetally to suddenly condense and order in one line the strong sensations revelatory of the baroque opening to the world of all the poet's senses" (185).

37, 45, 80, 94), the other coming in poem 130; "exiglio" appears in 285 and "exilii" in 331.[12]

The metaphor of exile is accompanied by a host of semantic indicators (*errare, smarrire, vergogna, peccato, prigione, giogo, laccio, Babilonia, Babèl*) along with those that set the lost soul on the road to salvation (*peregrino, voltare, Elicona, Gerusalemme*); for both Tasso and Petrarch, Neoplatonism and St. Augustine play a role in the figurative language employed. And while the training of the will is a central concern, the distinction between "voluntary" and "involuntary" exile is ultimately effaced in the recognition of humanity's common plight and need for grace in order to free itself through the practice of the Word: "audi et tu: verbum ipsum clamat, ut redeas [...]," writes Augustine.[13]

When the *GL* begins, the epic material is announced; the Muse is invoked — "O Musa, tu che di caduchi allori / non circondi la fronte in Elicona" (*GL* I, 2) — in a Petrarchan reference to the poet's site of solace and inspiration; the reader is considered; and the patron Alfonso d'Este is addressed. When we meet the Saracen hierarchy in Canto II, Ismeno the magician assures the Muslim King Aladino that he will gather the "exiled" angels to assist in defeating the Christian forces; the use of the tactical metaphor in the celestial context bespeaks the apostate Ismeno's blindness, and the banality and guile of Satan and the other rebel angels:

> [.....]
> ciò che può dar di vecchia età consiglio,
> tutto prometto, e ciò che magica arte.
> Gli angeli che dal Cielo ebbero essiglio
> constringerò de le fatiche a parte.
>
> (*GL* II, 4.3-6)[14]

[12] *RVF* 45 is the first-written of these (probably in 1336), coming in the "Prima raccolta" of 1342; all of the others, except for *RVF* 331 are present in the "Redazione Correggio" of 1357-58; *RVF* 331 is first present ten years later in the "Forma Malatesta" (1367-68). For the history of the drafts of the canzoniere, beginning with the "Prima raccolta," see Santagata, *I frammenti dell'anima* (137-41).

[13] *Confessionum* IV.11 (66). Concerning Petrarch's practice of prayer and recitation of the Holy Offices and Scripture, Pozzi writes: "La Bibbia diventava attraverso questi usi liturgici esperienza di parola reinventata, cui faceva riscontro, riformulata su quel modello, la preghiera privata, sia orale che mentale. Era un circuito ininterrotto cui era chiamato l'uomo nella sua interezza di carne e di spirito. La recita consegnava alla memoria il testo attraverso la vista e l'udito, ma interveniva, metaforicamente, anche il gusto: era definita un masticar parole, cui faceva seguito nella meditazione quel rivolgimento dei detti che con vocabolo corrispondente veniva chiamato 'ruminare'. L'esercizio, se impegnava la mente, mirava però al cuore [...]" (150-51).

[14] "'I vow to give all of my long years' sage / counsel, with all that magic arts can do. / The angels banished by the Almighty's rage / shall do our errands—my obedient crew'" (*JD* 36).

Later in the canto, Aladino accedes to Clorinda's request to spare the Christian heroine Sofronia, who claims falsely to have stolen the missing icon of Mary and burned it; though fearful of her virtue, Aladine dispatches her and her suitor Olindo into exile outside of Palestine (Tasso's source for the exiling of Christians from Jerusalem is William of Tyre):

> Ma il sospettoso re stimò periglio
> tanta virtú congiunta aver vicina;
> onde, com'egli volse, ambo in essiglio
> oltra i termini andàr di Palestina.
> Ei, pur seguendo il suo crudel consiglio,
> bandisce altri fedeli, altri confina.
>
> (*GL* II, 54.1-6)[15]

With this scene Tasso has introduced the iconic or sacramental dimension, he has displayed his manneristic mastery of antithesis and introduced, through a strong female character and virgin, what Fortini calls the "erotica religiosa" of the poem.[16] The following incidence, in which Armida appeals to Goffredo's piety and compassion by claiming to have been a voluntary exile ("volontario / essiglio") in order to save her life, is a perversion not only of the eros and religion of the Sophronia episode, but of all worthy "voluntary exiles," such as monks and religious contemplatives:

> Ma che giovava, oimè!, che del periglio
> vicino omai fosse presago il *core*,
> s'irresoluta in ritrovar consiglio
> la mia tenera età rendea il timore?
> Prender fuggendo *volontario essiglio*,
> e ignuda uscir del patrio regno fuore,
> grave era sí ch'io fea minore stima
> di chiuder gli occhi ove gli apersi in prima.
>
> (*GL* IV, 50; my emph.)[17]

No less dramatic in soliciting pity than Sophronia, but but of the inverse

[15] "But the king, wary of dangers that might grow / if such joint virtue should too clearly sine, / gave orders that the two be forced to go / settle beyond the bounds of Palestine. / He carries out his cruel counsel, to / banish some of the faithful, or confine" (*JD* 46).

[16] Fortini, *Dialoghi col Tasso* 79. Sozzi defends the scene from certain reductive critical estimations, and does so in the name of Tasso's mannerism and mastery of antithesis.

[17] "But oh, what did it profit, that my heart / could now divine the danger drawing near, / if my tender youth in reaching a decision / was rendered so irresolute by fear? / To flee, naked, in self-banishment / and wander from my fatherland so dear, / saddened me so that it must seem less grim / to shut my eyes where I first opened them" (*JD* 82).

moral order, is Armida, whose lies and fetching tears captivate the Christian forces (of 49 instances of "pianto," 9 refer to Armida's simulated tears in this Canto). Della Terza cites this episode as ample proof of Tasso's inventiveness: "A poet who was able to invent the story of Armida's pretended persecution by a non-existent uncle, as Tasso did, practically from scratch (*GL* IV, 43-65) could not be accused without contradiction of lacking the gift of a strong imaginative drive" (31). Tasso's desire to encompass the whole experience of the Crusaders, to contain history even as he deviated from its particulars, resulted in a new syntax, rhetoric and style that the Florentine *cruscanti* resisted.[18] Armida's petition is denied by Goffredo, who says he cannot divide his troops until the city is liberated and the Holy Tomb of Christ regained; but his men persuade him that a small company sent to accompany Armida will not harm the cause; the pliability of the soldiers' will corresponds to a vulnerability in Goffredo: "Ma d'altra parte in lui pietoso affetto / si desta, che non dorme in nobil petto" (*GL* IV, 65.7-8).[19] As C. H. Bowra writes, "His natural courtesy and respect for the feelings of his officers impair his judgement and make him forget that his first and only task is to lead the army against Jerusalem" (157). Thus we witness to the Christian soldiers' undoing, a sort of self-exile into a place of moral and physical paralysis.

Just as the soldiers are trapped by the mirror of their own desire, so is the Petrarchan lover in the conceit of *RVF* 45, "Il mio adversario in cui veder solete," when the Mirror counsels Laura to refuse the lover, to "exile" him:

> Per consiglio di lui, donna, m'avete
> scacciato del mio dolce albergo fora:
> misero exilio, avegna ch'i' non fôra
> d'abitar degno ove voi sola siete.
> Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso,
> non devea specchio farvi per mio danno,
> a voi stessa piacendo, aspra et superba.
>
> (*RVF* 45, 4-11)[20]

[18] About Tasso's novelty in this regard, see Barilli, "Il Tasso, nello stendere il suo poema, è ossessionato dal problema della realtà, della verosimiglianza, e sta proprio in ciò il suo dolorso approdo al continente del moderno. Egli conduce in ritardo quell'unificazione dello spazio e dell'agire che i pittori della grande generazione di Raffaello avevano già attuato, ma non i narratori correspondenti, a cominciare dall'Ariosto [...]" (21).

[19] "but there stirred in him from another part, / pity which never sleeps in the gentle heart" (*JD* 85).

[20] "On his advice, my Lady, from my sweet / Abode you drove me forth, sent me away / A wretched exile, since I was unfit / To sojourn where you now abide alone. / But if there I were fixed with massive nails, / You'd need no glass to make you haughty, stern / To my undoing while you please yourself" (*PS*, 83).

Such narcissism marks the initial stage of a moral situation, in which, according to Santagata, "l'essere scacciati dal cuore dell'amata è come essere banditi dalla propria patria [...]" (*Canzoniere* 237n7). This is evident in the analogy between the mirror and the lady, the poet and her image, but also in the imagery that communicates laterally, such as the "saldi chiovi" of line 9 with their Christological and Dantean references. We are witnesses not simply to a sentimental state in flux, but of an acute self-consciousness and stylization of that condition in a way that belies any superficial interpretative formula for Petrarch's lyrics. In *RVF* 21 the "unhappy exile" is the poet's heart, cast away by him, leaving him to speculate on the error of Laura's rejection of him and the unhappiness she will cause all concerned if she does not offer hospice to the heart. Once again the complexity of the conceit is remarkable:

> Mille fïate, o dolce mia guerrera,
> per aver co' begli occhi vostri pace
> v'aggio proferto il cor; mâ voi non piace
> mirar sí basso colla mente altera
> [.]
> Or s'io lo scaccio, et e' non trova in voi
> ne *l'exilio infelice* alcun soccorso,
> né sa star sol, né gire ov'altri il chiama,
> poria smarrire il suo natural corso:
> che grave colpa fia d'ambeduo noi,
> et tanto piú de voi, quanto piú v'ama.
>
> (*RVF* 21, 1-4, 9-14)[21]

Tasso's borrowing of "l'exilio infelice," in order to refer to the pagan heroine Erminia and her "core," the heart separated from the body (the body now "free" because of Tancredi's noble intervention), duplicates the Petrarchan situation and phrase:

> Venne a Gierusalemme, e quivi accolta
> fu dal tiranno del paese ebreo;
> ma tosto pianse in nere spoglie avolta
> de la sua genitrice il fato reo.
> Pur né 'l duol che le sia per morte tolta,
> né *l'essiglio infelice*, unqua poteo
> l'amoroso desio sveller dal core,
> né favilla ammorzar di tanto ardore. (*GL* VI, 59)[22]

[21] "I've proffered you my Heart; but you despise / With your proud mind to cast your gaze so low; / ... / Thus, if I banish him, and he find not / In you, in his sad exile, some relief, / And cannot learn to live alone or go / Where others call, he'll miss his natural course. / For us, what a grave error that will be, / And greater far for you, whom he loves more" (*PS* 45).

Erminia, her heart ablaze, gazes from the battlements at Tancredi, feminizing the figure of the faithful lover in Petrarch.

In Canto VII Raimondo tells Goffredo that as "head" of the Christian forces he should not risk himself in a duel with Argante, volunteering himself to the duel; the speech includes one of four references to Babel:

> In te la fé s'appoggia e 'l santo impero,
> per te fia il regno di Babèl distrutto. (*GL* VII, 62.5-6)
> Goffredo responds with a second reference:
> Oh! pur avessi fra l'etade acerba
> diece altri di valor al tuo simile,
> come ardirei vincer Babèl superba
> e la Croce spiegar da Battro a Tile.
>
> (*GL* VII, 69.1-4)

In the opening of Canto 8, Sveno's fatal mission to the Holy Land is recounted by a messenger to Goffredo whose great fame is evident in the periphrasis:

> Egli inchinollo, e l'onorata mano
> volea baciar che fa tremar Babelle.
>
> (*GL* VIII, 5.3-4)

As Esolen writes in a note on *GL* VII, 62: "Baghdad was so called ["Babylon"] in the Middle Ages. But Tasso's view is eschatalogical, as he is thinking of the final defeat of Babylon foretold in Revelations 18."[23]

The same imagery prevails in *RVF* 37, a canzone rich in references to Cino da Pistoia, in which the lover's "duro exilio" corresponds to the sin of *accidia*; but we also note that the secular genre of the *amor de lonh* is taking on sacred values:

> Ogni loco m'atrista ov'io non veggio
> quei begli occhi soavi
> che portaron le chiavi
> de' miei dolci pensier, mentre a Dio piacque;
> et perché 'l duro exilio piú m'aggravi,
> s'io dormo o vado o seggio,
> altro già mai non cheggio,

[22] "To Jerusalem she came, and was received / by the tyrant ruler of the Hebrew state. / But soon, enshrouded in the black of mourning, / Erminia wept her mother's bitter fate. / But neither the sorrow of death nor her unhappy / exile could in the least eradicated / from her true hear her amorous desire, / nor could it douse one spark of such a fire" (*JD*, 122).

[23] Esolen, *JD*, 457. The translations in this paragraph are from Esolen, *JD*, 146, 147, 160.

et ciò ch'i' vidi dopo lor mi spiacque.

(*RVF* 37, 33-40)[24]

Though the lover's capacity to fully recognize his condition is only at an incipient stage, his "exile" is presented as an opportunity for growth, its ultimate cause not being Laura's cruelty but God's will. *RVF* 80 is a *sestina* on a religious theme, remarkable because the tradition and Petrarch himself had limited that genre to an amorous subject matter:

S'io esca vivo de' dubbiosi scogli,
et arrive il mio exilio ad un bel fine,
ch'i' sarei vago di voltar la vela,
et l'anchore gittar in qualche porto!
Se non ch'i' ardo come acceso legno,
sí m'è duro a lassar l'usata vita.

(*RVF* 80, 31-36)[25]

The fire and water metaphors speak to an arch-symbol of both the *RVF* and *GL*. We contend that in either work the passions of the flesh associated with fire and ice, tears and ardor, have their ultimate significance as signs of contrition and joy, the inner flame and the solace of being at one with God. As Pozzi writes, "l'accensione del fuoco interno è opera a sua volta delle lacrime" (183).[26] Since we have mentioned Cino da Pistoia, it is opportune to cite in this context the conclusion of Petrarch's sonnet on his death in 1336-37:

Pianga Pistoia, e i citadin perversi

[24] "Each place I fail to see those lovely eyes / So gentle, I grow sad; / They bore with them the keys / Of all my sweetest thoughts, while it pleased God. / And since hard exile grieves me much, though I / May sleep, or pace, or sit, / I'll beg not other eyes; / Since hers, all eyes I've looked upon displease" (*PS* 73).

[25] "If, living, I escape those doubtful shoals, / And if my exile comes to a fair end, / How happy I should be to furl the sail / And then let down my anchor in some port! / Unless I burn as does a flaming craft, / I find it hard to leave my wonted life" (*PS* 131).

[26] I cite the broader context of Pozzi's remarks in which he discusses "l'elaborazione teorica che la spiritualità medievale aveva sviluppato intorno al motivo delle lacrime bibliche," citing Augustine--"Le lacrime scorrono nelle *Confessioni*"—and Gregorio Magno's *Dialoghi*, in which the figure of Axa knows two types of weeping—"*irriguum superius*" and "*irriguum inferius*": "Ma l'accensione del fuoco interno è opera a sua volta delle lacrime, secondo quanto insegna il libro dei Maccabei (2 Macc. 1:22): di ritorno dall'esilio i sacerdoti scavarono nel pozzo dove avevano nascosto il fuoco e vi trovarono acqua crassa; con quest'acqua aspersero la legna pronta per il sacrificio e allora "sol refulsit qui prius erat in nubilo et accensus est ignis magnus ita ut omnes mirarentur" (183-84). Tasso employs "pianto" 49 times, fully 9 of them in Canto IV, all in reference to the wiles of Armida.

che perduto ànno sí dolce vicino;
et rallegresi il cielo, ov'ello è gito.

(*RFV* 92, 12-14)[27]

Cino was the first among the poets of the preceding generation to employ such "Petrarchan" locutions such as "dolce morte"; here, as Santagata advises, the "citadin perversi" are those responsible for Cino's exile, due to the same communal politics that exiled Dante and Petrarch's father. The uniqueness of the death sonnet in this context pays highest respect to Cino, just as it accords value to the privilege of exile. Mario Luzi has written of Petrarch's poetics of solitude and memory in this regard as the construction of a "personal universe": "Nasce così quell'universo personale, non opposto ma speculare rispetto a quello violento e contraddittorio della comunità e della storia dove il poeta che l'ha creato prova simultaneamente la frustrazione e il privilegio dell'esilio" (102).

The privilege of exile is suggested two sonnets later when, though exiled from his lady, the lover is still able to recognize the joy of love:

Quando giugne per gli occhi al cor profondo
l'imagin donna, ogni altra indi si parte,
et le vertú che l'anima comparte
lascian le membra, quasi immobil pondo.
Et del primo miracolo il secondo
nasce talor, che la scacciata parte
da se stessa fuggendo arriva in parte
che fa vendetta e 'l suo exilio giocondo.

(*RVF* 94, 1-8)[28]

Though he dwells on the particulars of the lovelorn sentiment, the "demone meridiano" that had plagued him does not constitute an ultimate impediment.[29]

[27] "Pistoia weep—you citizens perverse— / That you have such a genial townsman lost; / Let Heaven, where he's gone, be filled with joy" (*PS* 139).

[28] "When through my eyes into my inmost heart / There comes that ruling image, all else thence / Departs, and so those powers the soul bestows / Desert the limbs, as if they were fixed weights; / And then from that first miracle, sometimes / The next is born, because the banished power, / In fleeing from itself, comes to a place / That takes revenge, and makes its exile blithe" (*PS* 141).

[29] On the "demone meridiano" Pozzi writes: "Adire il Petrarca biblico comporta questo itinerario: ripercorrere cioè le vie collaudate dalla liturgia e dalla letteratura spirituale, salire dalle tracce impresse nella lettera ai concetti che informavano la sua poetica teologica, auscultando gli scatti di una memoria che nutriva tanto la poesia quanto l'anelito di perfezione cristiana. Innegabile quest'anelito in lui, nonostante l'impaccio dell'incontinenza, e, più grave, dell'accidia, vizio capitale, non già equivalente della pigrizia secondo l'edulcorata versione moderna, né crisi depressiva come intendono i parametri laicisti, ma demonio meridiano che intorpidisce il libero arbitrio e ostacola la

The next incidence of "essiglio" in the *GL* concerns Argillano, the passionate Christian soldier who is put under a spell by the fury Alecto to mount a mutiny; this passage has the effect of denying the prescience of the pagan deities and agents, as if Alecto were only capable of inciting sedition in a weak and sleep-starved, exile-scarred victim like Argillano, whose name speaks metonymically of mortal man made of clay (*argilla*):

> Costui pronto di man, di lingua ardito,
> impetuoso e fervido d'ingegno,
> nacque in riva del Tronto e fu nutrito
> ne le risse civil d'odio e di sdegno;
> poscia in essiglio spinto, i colli e 'l lito
> empié di sangue e depredò quel regno,
> sin che ne l'Asia a guerreggiar se 'n venne
> e per fama miglior chiaro divenne.
>
> (*GL* VIII, 58)[30]

The noun "sangue" — the blood spilled in Argillano's past (the Petrarchan verb "spargere" is usually used with "sangue" in Tasso) — occurs 128 times in the *GL*, 13 in end-rhyme; the verb "langue" appears 19 times, 12 in end-rhyme, always with "sangue."[31] The connection we draw with Petrarch below with regard to this lexical and rhyme cluster — which Fortini has chosen to highlight in Tasso — involves the biblical agent, "angue," and has clear sacramental resonances.

Canto 9 of *GL* is a tour de force of violence and the stylistics of excess.[32] Here the great Turk Solimano is introduced. This singular Sultan, whose name and title suggest the sun, represents an anomaly, as attested to by octaves 5-7 (added only in 1575) which detail his history and exile, as well as his uncertainty about the future. The opening octaves stand in counterpoint to the

grazia operante, perché supremo nella scala dei peccati maggiori" (152).

[30] "born on the banks of the Tronto, fed when young / with civil conflict, hatred, indignation, / then driven into exile, where he clung / to his old ways of blood and depradation, slaughtering his own country till he came / to Asia and acquired a better name" (*JD* 170).

[31] Fortini writes of Tasso's predilection for "orrore" and "languore" as follows: "Due le parole tematiche della *Gerusalemme*: 'orrore' e 'languire'. 'Orrore' è la paura e il desiderio della paura, la voluttà dei fantasmi e del peccato: sono la notte, le fiamme, le selve, gli spazi delle caverne e dei cieli, le catastrofi naturali, le lontananze nordiche, le antichità di Giudea e d'Egitto. 'Languire' è il desiderio e la paura del desiderio, il serpeggiare della morte, la caducità delle giovinezze e dei fiori, la nostalgia dell'età dell'oro. [...] Le passioni amorose o le diaboliche potenze che disviano i cavalieri non sono che l'involontaria allegoria del sogno di dolcezza o d'angoscia, di orrore o di languore che disvia il poeta dalla costruzione del proprio monumento epico" (21-22).

[32] See Peterson, "Tasso bellico," for a discussion of *GL* IX.

end of the canto in which the defeated hero ponders suicide before regaining his resolve. In the opening we hear the facts concerning Solimano's exile, his being cast into another nation whence he becomes the military leader of the "popol misto":

> Ma riprovata avendo in van la sorte
> e spinto a forza dal natio paese,
> ricoverò del re d'Egitto in corte [...]
>
> (*GL* IX, 5.1-3)[33]

The fury Alecto then masquerades as Solimano's counselor, Araspe, spurring him to battle against Goffredo, "il barbaro tiranno":

> Ardisci, ardisci; entro a i ripari suoi
> di notte opprimi il barbaro tiranno.
> Credi al tuo vecchio Araspe, il cui consiglio
> e nel regno provasti e ne l'essiglio.
>
> (*GL* IX, 10.4-8)[34]

Then Alecto changes identity again to warn the pagans' other flank of the planned attack. As the battle concludes in favor of the Christians, Solimano witnesses Argillano's slaying of the defenseless page Lesbino (whose purple and gold attire ironically suggests the Christian vestments). The Turk weeps profusely in pity before slaying Argillano. His scorn, like his worthiness, recall those of Rinaldo in retreat in *GL* V, 42:

> "Veggia il nemico le mie spalle, e scherna
> di novo ancora il nostro essiglio indegno,
> pur che di novo armato indi mi scerna
> turbar sua pace e 'l non mai stabil regno.
> Non cedo io, no; fia con memoria eterna
> de le mie offese eterno anco il mio sdegno.
> Risorgerò nemico ognor piú crudo,
> cenere anco sepolto e spirto ignudo."
>
> (*GL* IX, 99)[35]

[33] "Having thus cast the die and come up short, / and thrust by force out of his native land, he found himself at the Egyptian court" (*JD* 178).

[34] "'Be bold, be bold! At night and by surprise / strike the tyrannical barbarian! / Trust your old friend Araspe, for you've found, / in exile and in rule, my counsel sound" (*JD*, 179).

[35] "'Let the foe see my shoulders, let him laugh, / mock our unworthy banishment again, / but he will wake to see me armed once more / to shake his peace and his unsteady reign. / I do not yiled, no! Everlasting hate / with everlasting memory of pain / be mine! Bury this flesh, let my soul go / naked—but I shall rise the crueler foe'" (*JD* 196).

In Canto X, a concealed Solimano will hear himself and his "exile" belittled before Aladino by the counselor Orcano:

> "Ma il Soldano ostinato o morto or giace,
> or pur servil catena il piè gli preme,
> o ne l'essiglio timido e fugace
> si va serbando a le miserie estreme."
>
> (*GL* X, 47.2-5)[36]

Like the other uses of "essiglio" in the first half of the *GL*, this use concerns the pagans' strategy: to call down the exiled rebel angels, to exile the virtuous Olindo and Sofronia, to deceive the Crusaders by guile, to incite a susceptible Argillano, and especially to introduce the great stoic character Solimano.

A similarly negative figuration of exile has been discovered in the early portions the *RVF*, but we have also seen in them the glimmer of a moral corrective. The last of these early references, *RVF* 130, provides Tasso the model for Solimano's "essiglio indegno." Here Petrarch names the most extreme locales of exile, Scythia and Numidia, in what is again a Christianized form of the Provençal *amor de lonh*. The first eight lines of the sonnet overflow with redemptive tears. In the sextet the poet refers to the "painting" of the beloved in his heart, citing St. Jerome on the tenacity of Envy that pursues the sinner into the most remote of exiles:

> Et sol ad una imagine m'attegno,
> che fe' non Zeusi, o Prasitele, o Fidia,
> ma miglior mastro, et di piú alto ingegno.
> Qual Scithia m'assicura, o qual Numidia,
> s'anchor non satia del mio exilio indegno,
> cosí nascosto mi ritrova Invidia?
>
> (*RVF* 130, 9-14)[37]

Petrarch's figure of Envy also suggests the Avignon papacy, which reaches the poet even in the most remote of pastoral havens. The search for safe harbor is the focus of the *epistola metrica* "Exul ab Italia," written in 1346, which delineates the features of the Vaucluse retreat as a refuge from the conflicts that

[36] "But the Sultan now lies dead for stubbornness, / or drags his legs along in a slave's chain, / or flees and skulks as someone's hanger-on, / his life saved for indignity and pain" (*JD* 206).

[37] "To just one image I pay heed, not made / By Zeuxis, Phidias, or Praxiteles, / But by a master greater, with more skill. / What Scythia or what Numidia / Can save me if, not sated yet with my / Base exile, Envy finds me hidden so?" (*PS* 191). Santagata, *Canzoniere*, 637, cites St. Jerome, *Liber hebraicorum questionum in Genesim*: "O multiplices et ineffabiles insidiae diaboli, sic quoque me latitantem invenit invidia."

rage in Italy, in particular the factionalism and contentious struggles of Naples and Parma:

> Hic tibi Parthenope, dulcis mihi reddita Parma,
> Quas non insidiae quatiant, nec clamor ad arma.[38]

Petrarch foresees sharing his pastoral Helicon with his old friend Philippe de Cabassoles, who returned to Provence in 1346, but his time there will be limited. The aversion to "Babylon" will grow so strong that even this Vaucluse paradise will be rejected, and the poet will exile *to* Italy. This is anticipated by the references in the writings to Avignon as Babylon, a theme treated in *RVF* 136-38.[39] Here the poet's disdain for the Avignon papacy, a "putta sfacciata," is apparent in the linguistic violence and expressionism; but it also connects thematically to the entire collection. In *RVF* 139, the narrator announces to his friends his desire to return to "quella valle aprica, / ove 'l mar nostro piú la terra implica"; the reference is probably to his brother's monastery at Montrieux, though the exilic imagery has also been interpreted in terms of an exile to Italy. The poet assures his friends that he has dispatched his "cor" to them; though he has been forced to remain in Babylon, Gherardo is in Jerusalem: "egli in Ierusalem, et io in Egipto" (139, 11).

In her chapter "The Babylonian Captive," Marjorie O'Rourke Boyle explicates Petrarch's sense of residing in an exilic age because of the papacy's absence from Rome:

> For Petrarch the city [of Rome] was not vaguely or vastly sacred [...] but endowed with specifically Christian meaning. [...] It was thus to Christ that Petrarch looked for compassion on the sacred city. [...] The gross social disorder that confuted the blessed oracles of peace once uttered by Hebrew and Roman prophets alike now impelled him to compose oracles of malediction. The yokes, chains, and nets of love that bound him to the lady of his vernacular verse were symbols of the captivity of an entire people. His miserable exile from her sweet abodes was a conceit for the exile of the papacy from Rome. "Scattered rhymes" he titled his verse, a fitting summons to dispersed citizens.[40]

Boyle's civic and historical integration with the religious thematics of the *RVF* is refreshing and is in contrast to what one often reads of the lover's "yokes" or

[38] Quoted by Wilkins, "Petrarch's *Exul ab Italia*" (456), from Petrarch's *Poëmata minora*, ed. Domenico Rossetti, II (Milano, 1831), 60-64. Wilkins argues convincingly for the 1346 date.

[39] *RVF* 117 ("Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle") and 166 ("S'i' fussi stato fermo a la spelunca") are suggestive sonnets concerning this migration, and triangulation of exiles, to and from Italy, as it were, but are beyond the scope of our present discussion.

[40] Boyle 80. Boyle's references here are to *RVF* 37, 37; 45, 7; 80, 32; 130, 13; 285, 5; 331, 5.

the reasons for his voluntary exile.

The prose works *De otio religiosorum* (begun in 1347, completed in 1357) and *De vita solitaria* (mostly from 1346) mark a decisive new beginning. With reference to Petrarch's new orientation, Ann Hallock judges he has "subordinated his earthly pursuits to his spiritual concerns and has made a distinct separation between the temporal and spiritual halves of his life" (291). Book 2 of *De vita solitaria* begins with a discussion of those "voluntary exiles" who are religious hermits and "i santi, che, condannando le città con un esilio volontario, resero famosa la solitudine con la loro veneranda presenza."[41] The most important of these for us, because of his importance to the *GL*, is Peter the Hermit, who, according to the legend, was sent directly by Christ to the Holy Land. Petrarch follows the legend:

> E infatti Cristo, che già aveva incominciato a dolersi e ad adirarsi per il fatto che la sua eredità fosse da tempo calpestata dai suoi e nostri nemici, non a qualcuno dei re cristiani che dormivano della grossa tra le piume e la porpora manifestò la sua volontà, non al pontefice Urbano, persona senz'altro nobile e degna di stima ma indaffarata, bensì al povero Pietro, che se ne stava tranquillo e solitario in più modesto giaciglio.[42]

Once in Jerusalem, having witnessed the depradation of the holy sites of Christendom, Peter is visited again by Christ and ordered to commence the Crusade.

Peter's importance to Tasso is stated by C. H. Bowra: "It is he who furthers the divine decision that Goffredo shall command the army and calls for obedience in words which not only echo the need for a united Christendom against the heathen but show the hierarchical view of society as the Church had always advocated it" (145). Peter belongs almost exclusively to the second, liberating and redemptive half of the poem. After Rinaldo's grievous crime that results in his self-exile, only Peter can prophesy his return and the great feats he will accomplish; only Peter can communicate the Lord's desire to Goffredo that Rinaldo disenchant the forest where Tancredi fell prey to horrible hallucinations. Once the devout Goffredo has been instructed in a dream by the ghost of dead French leader Ugone to free Rinaldo from his "essiglio," Peter will make it possible by directing the rescue party of Carlo and Ubaldo to the Wise Man of Ascalon:

[41] Petrarca, *Opere latine* 1:383-84: "sanctis et vulgatior et notior et longior, qui urbes spontaneo damnantes exilio, sacra sui presentia solitudinem illustrarunt."

[42] Petrarca, *Opere latine* 1:458-59: "Dum enim indignari et irasci iam Cristus inciperet hereditatem propriam tam diu suis et nostris ab hostibus conculcari, non ulli regum cristianorum pingues somnos in plumis purpuraque captantium, non Romano Pontifici Urbano, gravi licet ornatoque viro occupato tamen, sed Petro inopi, otioso, solitario et humiliore grabatulo quiescenti, quid fieri vellet aperuit."

"È" replicogli Ugon "la via verace
questa che tieni; indi non torcer l'orme:
sol che richiami dal lontano essiglio
il figliuol di Bertoldo io ti consiglio"

(*GL* XIV, 12)[43]

The rhyming of "essiglio" and "consiglio" in the couplet connects the predicates of justice and reason; the same match occurs in the poem's final use of "essiglio" (and in *RVF* 285 below). Once Rinaldo is free, he must be educated to his lineage. In the Wise Man of Ascalon's ekphrastic account of the Este (based on Pigna's 1570 *Histoia de' principi d'Este*), we hear of Actius I who was exiled, then returned, just as Rinaldo has now returned to his mission:

Cader seco Alforisio, ire in essiglio
Azzo si vede e 'l suo fratel con esso,
e ritornar con l'arme e co 'l consiglio,
dapoi che fu il tiranno erulo oppresso.

(*GL* XVII, 72.1-4)[44]

As we have suggested, the themes of error and errancy are mitigated in both the *RVF* and *GL* by those of navigation, wisdom, pilgrimage and worship, steeling the heart of the virtuous lover against what is below his or her true needs, and guiding the faithful Christians to unity. This figural reading requires that we plumb the depths of symbolic and religious reference. Fredi Chiappelli urges that we go beyond the functional traits of Tasso's characters "on the level of the historical narrative": "But this is the surface, the immediate referential plane. On a deeper referential level, the paradigm of *machìa en tē psychē* dominates the inspiration; by means of the chronicle of the Jerusalem enterprise the poet follows a development of moral situations, the series of internal experiences, which lead to the recuperation of a state of grace" (132).

We turn now, to conclude our remarks on Petrarch's figural and prophetic understanding of the Babylon/Jerusalem opposition, to the Canzone of the Visions (*RVF* 323), "Standomi un giorno solo a la fenestra."[45] In the last of six

[43] "And Hugh replied, / You are already going the true way. / Hold to it well, and do not turn aside. / Only in this I counsel: be content, / recall Bertoldo's son from banishment" (*JD* 272).

[44] "Alforisius / his brother fell with him; and here you see / Actius in exile, then returning with / armies and counsel, when that tyranny / was overthrown" (*JD*, 330). It should be added that the two fountains found on the Islands of Fortune—including the Fountain of Laughter whose water is lethal (*GL* XIV, 74 and XV, 57)—are a direct calque from Petrarch (*RVF* 135, 77).

[45] We note the unusual lexis and rhymes in "angue" discussed with reference to Tasso; see note 31 above. Here the third and final occurrence of "langue" is in rhyme with the *hapax* "angue." In the *RVF* "sangue" occurs 15 times, twice in rhyme, both times with

visions, a snake's bite on the heel kills the Laura-Eurydice figure, derived from Ovid:

> [.]
> ma le parti supreme
> eran avolte d'una nebbia oscura:
> punta poi nel tallon d'un picciol angue,
> come fior colto langue,
> lieta si dipartio, nonché secura.
> Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura!
> Canzon, tu puoi ben dire:
> — Queste sei visïoni al signor mio
> àn fatto un dolce di morir desio.—
>
> (*RVF* 323, 67-75)[46]

Boyle's commentary on this late poem (October, 1368) culminates her chapter on Petrarch's incorporation of the Babylonian captivity of Israel into his lyric sequence. In this vision one has the "ecclesial bride, bitten by a snake in the grass, succumbed to death, just as the Church had perished in her other guises. [...] All of these figures Petrarch adapted from the oracles of Ezekiel, the prophet of the Babylonian Captivity, to symbolize the destruction of the Church in its repetition of Israel's political exile" (109).[47] Santagata has argued — in fiction and in commentary — that Petrarch's first draft shows his desperation over a Laura-Eurydice who had died with a horrible finality and no rebirth. (The poet is depicted in *Il copista* as downing a bottle of wine as he writes!) (*Il copista* 112-15; 130-33). But in the final draft, the poet's faith has returned: "Nella redazione definitiva la morte della donna ha invece l'aspetto di una morte santa, inscritta nell'ordine provvidenziale" (*Canzoniere* 1242n71). We would only add that the abundant tears in response to the serpent's mortal bite ("Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura!") has Augustinean overtones. As Pozzi states, "Le *Confessioni* gli fornivano un capitolo della propria autobiografia, ch'egli contrassegnava col simbolo del pianto, lo stesso che riconosceva nel duolo del poeta e profeta Davide. [...] Il motivo della lacrime bibliche [...] era diventato un simbolo col quale interpretare l'esistenza umana in rapporto a Dio"

"langue"; the one time it appears in Part II (358, 5), it concerns Christ's death on the Cross.

[46] "But yet her crowning parts / We all enfolded in a mist obscure; / Then a small serpent pricked her heel, and as / A gathered flower wilts, / She passed not only certain, but in joy. /Woe! Nothing, save for tears, in this world lasts" (*PS*, 361, 363).

[47] Boyle 109. Elsewhere, Boyle writes: "This exilic age, memorialized in the apocalyptic literature of the priest and prophet Ezekiel and in the oracles of Deutero-Isaiah, became a prototype for Christian political and social bondage. It furnished Petrarch with the poetic and historic symbol for his own prophetic protest" (81).

(182).[48] In the theological sense we are exiled from our God, on this terrene sphere, so that our return to God in death shall be sweet ("un dolce di morir desio"). Petrarch's final two references to exile in the *RVF* breathe the new and transformed air of Part II: in the following octave the lover describes the figure of Laura as a Virgin Mary gazing on the dead Christ (the "caro figlio" of line 1 being a forward reference to *RVF* 366, 24). The "grave exiglio" is that of a poet-lover now enjoying the double pity of Laura, both as sacred mother and lover:

> Né mai pietosa madre al caro figlio
> né donna accesa al suo sposo dilecto
> die' con tanti sospir', con tal sospetto
> in dubbio stato sí fedel consiglio,
> come a me quella che 'l mio grave exiglio
> mirando dal suo eterno alto ricetto,
> spesso a me torna co l'usato affecto,
> et di doppia pietate ornata il ciglio [...].
>
> (*RVF* 285, 1-8)[49]

The final occurrence is in the plural, "bitter exiles," a recollection of the poet's migrations away from the lover. Laura is remembered in her lifetime through her eyes, the "fountain" of the poet's life, when, as now in her death, the poet overcomes his grief by feeding on her memory:

> Solea da la fontana di mia vita
> allontanarme, et cercar terre et mari,
> non mio voler, ma mia stella seguendo;
> et sempre andai, tal Amor diemmi aita,
> in quelli exilii quanto e' vide amari,
> di memoria et di speme il cor pascendo.
>
> (*RVF* 331, 1-6)[50]

[48] The practice of "un masticar parole" and of "ruminare" nurture the heart more than or at least as much as the head. Unlike the *Familiari* and other prose sources in which biblical citations are used to "prove" assertions, those in the *RVF* operate by means of replicating the "esperienza di parola ricevuta": "La Bibbia diventava attraverso questi usi liturgici esperienza di parola reinventata, cui faceva riscontro, riformulata su quel modello, la preghiera privata, sia orale che mentale" (182).

[49] "Never did pious mother to dear son, / Nor blushing lady to beloved spouse / With greater sighs and with such diffidence, / Give surer counsel in a doubtful state / Than she gave me, who sees my exile grave / From her eternal refuge high; to me / She oft returns with her accustomed care; / And has with double pity graced her brow" (*PS* 331).

[50] "Far distant from the fountain of my life / I used to wander, searching lands and seas, / Not my desire pursuing, but my star. / And love so helped me that I ever went / Into that exile (grievous as he sees) / Feeding my heart on memory and hope" (*PS*, 371; 373).

The theme of exile is imbued with history; it is founded in memory and the practice of recitation. We find these words of Anna Banti concerning Manzoni suggestive in this regard: "[...] se c'è alta forma di memoria, questa è la storica, una forma quasi trascendente, che per minimi appelli e quasi segni rabdomantici di una trapassata realtà la interpreta, la ricompone, la restituisce a una costante morale che dal buon senso alle passioni estreme, abbraccia le azioni e i sentimenti umani, in ogni tempo" (59). One hears an echo perhaps of Petrarch's words to the brothers at Montrieux in *De otio religiosorum*: "Ora esuli dalla patria eterna, 'erranti lontano da Dio, gettati fuori dal suo volto e dai suoi sguardi', quale felicità cerchiamo, quale gioia sogniamo noi 'che se ci ricordiamo di te, Sion, sediamo e piangiamo lungo i fiumi di Babilonia e appendiamo sugli amari salici le nostre cetre?'"[51]

University of Georgia

Works Cited

Alighieri, Dante. *Dante's Lyric Poetry*. 2 vols. Ed. and trans. K. Foster and P. Boyde. Oxford: Clarendon Press, 1967.

Auerbach, Erich. *Scenes from the Drama of European Literature*. New York: Meridian Books, 1959.

Augustine, Saint. *Confessionum libri* XIII. Editit Martinus Skutella (1934). Editionem correctiorem curaverunt H. Juergens et W. Schaub. Stutgardiae: In aedibus B.G. Teubneri, 1969.

Banti, Anna, "Manzoni e noi." *Opinioni*. Milano: Il Saggiatore, 1961. 53-65.

Barilli, Renato. "La dolorosa modernità di Torquato Tasso" *Corriere della sera* (September 10, 1995): 21.

Boyle, Marjorie O'Rourke. *Petrarch's Genius. Pentimento and Prophecy*. Berkeley: U of California P.

Bowra, C. M. *From Virgil to Milton*. London: Macmillan, 1945.

Brand, C. P. "Petrarch and Petrarchism in Torquato Tasso's Lyric Poetry." *Modern Language Review* 62 (1967): 256-66.

Chiappelli, Fredi, "A Possible Source-Fission for Two Tasso Characters." *Stanford Italian Review* 1.1 (1979): 121-32.

Contini, Gianfranco, "La lingua del Petrarca." *Il Trecento*. Firenze: Sansoni, 1953. 93-120.

Della Terza, Dante, "Tasso's Experience of Petrarch." *Studies in the Renaissance* 10 (1963): 175-91.

[51] Petrarca, *Opere latine*, 1:786-87: "Nunc vero ab eterna patria exulantes et 'peregrinantes a Domino proiectique a facie oculorum eius,' quam felicitatem querimus, quod gaudium somniamus, 'qui si recordamur tui, Syon, inter flumina Babilonis sedemus et flemus inque amaris salicibus organa nostgra suspendimus'?" Petrarch cites here 2 Cor. 5:6, Ps. 30:23 and Ps. 136:1-2.

Fortini, Franco. *Dialoghi col Tasso*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.
Gibbons, David. "Tasso 'Petroso': Beyond Petrarchan and Dantean Metaphor in the *Gerusalemme liberata*." *Italian Studies* 55 (2000): 83-98.
Hallock, Ann H., "The Pre-eminent Role of Petrarch's *Babilonia*." *Italica* 54.1 (1977): 290-97.
Luzi, Mario. "Padre mite e dispotico." *Discorso naturale*. Milano: Garzanti, 1984.
Mengaldo, Pier Vincenzo. *Giudizi di valore*. Torino: Einaudi 1999.
Peterson, Thomas E. "Tasso bellico." *Interpreting the Italian Renaissance. Literary Perspectives*. Ed. A. Toscano. Filibrary Series of *Forum italicum* 1 (1991): 163-77.
Petrarca, Franceso. *Canzoniere*. Ed. Marco Santagata. Milano: Mondadori, 1996.
_____. *Lettere disperse: varie e miscellanee*. Ed. Alessandro Panchieri. Parma: Fondazione Pietro Bembo, 1994.
_____. *Opere latine*. Ed. Antonietta Bufanno. Introd. Manlio Pastore Stocchi. 2 vols. Torino: U.T.E.T., 1975.
_____. *Petrarch's Remedies for Fortune Fair and Foul*. A Modern English Translation of *De Remediis Utriusque Fortune*. Commentary by Conrad H. Rawski. 3 vols. Bloomington: Indiana UP, 1991.
_____. *Petrarch's Songbook. Rerum Vulgarium Fragmenta*. Trans. James Wyatt Cook. Introd. Germaine Warkentin. Binghamton, NY: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1995.
_____. *Sine nomine. Lettere polemiche e politiche*. Ed. Ugo Dotti. Roma: Laterza, 1974.
Pozzi, Giovanni, "Petrarca, i padri e soprattutto la Bibbia," *Alternatim*. Milano: Adelphi, 1996. 143-89.
Santagata, Marco. *Il copista*. Palermo: Sellerio, 2000.
_____. *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino, 1993.
Scarpati, Claudio. *Tasso, i classici e i moderni*. Padova: Antenore, 1995.
Sozzi, Bortolo, "Nota sull'episodio di Olindo e Sofronia." *Studi tassiani* 10 (1960): 5-9.
_____. *Studi sul Tasso*. Pisa: Nistri-Lischi, 1954.
_____. "Il Tasso estimatore del Petrarca." *Studi tassiani* 11 (1961): 45-48.
Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Ed. Claudio Varese and Guido Arbizzoni. Milano: Mursia, 1972.
_____. *Jerusalem Delivered. Gerusalemme liberata*. Ed. and trans. Anthony M. Esolen. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2000.
Wilkins, Ernest H. "Petrarch's *Exul ab Italia*" *Speculum* 38 (1963): 453-60.
_____. *Studies in the Life and Works of Petrarch*. Cambridge, Mass: Mediaeval Academy of America, 1955.

Armando Maggi

The Skies of the Soul's Exile: Devotional Language and Baroque Rhetoric in Guido Casoni's *Ragionamenti interni*

In a perfect silence of a dark night we cannot help but walk out and climb that mountain there, which seems to elevate the earth up toward the sky. See, thousands of bright eyes stare down on us. If this night's thick shadows weaken our external sight, they also render our inner eyes more alert and penetrating. In this visible blindness our soul longs for another and more real sky, heaven, God's residence and the angels' shelter. Whereas the sky we are contemplating now is a chasm of harmonious but transient forms, the other, invisible, sky is a superb theater of divine presences. As the earth is the center of the universe upon which this nocturnal spectacle unfolds its infinite gems, so is our soul the vantage point whence we are reminded of the majestic abode of the divinity.

These are, in synthesis, the opening pages of Guido Casoni's *Ragionamenti interni*, a series of seven religious meditations published in the first quarter of the seventeenth century according to the guidelines of Catholic Counter-reformation.[1] As we will see later, echoes from Roberto Bellarmino's and François de Sales's mystical texts are detectable in the *Ragionamenti*, whose seven chapters have the following titles: "Delle grandezze di Dio"; "Della solitudine"; "Della mutazione delle cose" (two parts); "Delle ricchezze"; "Della virginità"; "Della bellezza umana." Casoni's *Ragionamenti* has a distinct circular structure, which will become apparent at the end of this essay. Whereas the first section dwells on the mystical meanings of God's creation, the last narrows its focus on the beauties of the author's beloved. In particular, the first chapter on the infinite spaces of the sky plays a pivotal role within the entire *Ragionamenti* and lays out the essential points of the author's devotional

[1] Casoni, "Delle grandezze di Dio," *Ragionamenti interni*, in *Opere* (1626, first edition 1623), 240-41. Casoni was born in Serravalle (Treviso) in 1561. After his father's death (around 1590), he had to take care of his family. He worked as a notary in Serravalle. Member of the Venetian *Academy of the Unknown* (Academia degli Incogniti), Casoni befriended Giovan Francesco Loredan and Tomaso Garzoni, the author of the *Piazza Universale*, which influenced Casoni's first important text, *De la magia d'amore* (first edition in 1591). Casoni published *Ode* in 1602, a series of thirty-eight poems, and *Emblemi politici* in 1622. His collected works were printed first in 1623 and again in 1626. Casoni also edited Tasso's *Gerusalemme liberata*. He died in 1642.

poetics.[2] Casoni initiates his seven-step process of self-discovery by engaging his soul in a dialogue on the meaning of a "bella notte sotto sereno cielo" (Casoni, *Ragionamenti* 240).

This essay studies how, in Casoni's devotional text, "cielo" at once signifies God's presence in the creation and man's exile from God. Paradoxically, the world and its imposing skies are the locus where God approaches us and distances himself from us. "Cielo" is indeed a complex signifier. It testifies both to a presence and a radical absence.

Casoni is certainly one of the least known and most original authors of Italian seventeenth-century literature. As Giovanni Pozzi stresses in *La parola dipinta*, Casoni still awaits an adequate critical analysis, although he has been the object of some noteworthy, albeit brief, studies.[3] Casoni is primarily known for two radically different texts, which seem the product of two distinct authors. In 1591, the young Casoni publishes *Della magia d'amore*, one of the last and most erudite treatises on love of the Italian Renaissance in the tradition of Ficino's *De amore*.[4] Some thirty years later, in his collection of devotional works (*Opere*: first edition 1623, second edition 1626), Casoni abjures the rhetoric of sixteenth-century Neoplatonism and becomes a spokesman of baroque devotional thought. In other words, Casoni is an author between two worlds and two idioms. Unlike any other Italian writer active at the turn of the century, Casoni testifies to the death of a glorious culture and rhetoric, the Renaissance, and the imposition of a new expression, the ideology of the Catholic Reformation. These two elements are clearly present in his *Opere*.

The most famous piece in *Opere* is certainly *La passione di Cristo*, a visual poem divided into twelve symbolic forms, each of them synthesizing an essential moment of the incarnate Word's passion: the column, two scourges, the cross, the hammer, three nails, the sponge, the spear, the stair, two dice.[5] In *Opere* (1626), *La passione* directly precedes *Ragionamenti interni* and is an important introduction to Casoni's devotional poetics. Written as a visual and verbal spiritual exercise, *La passione* is a sermon that the author delivers to his own soul so that it may transcend the forms of the world and attain the inner manifestations of the Word's biography, which was first written in heaven and then became visible to us through the Word's incarnation. Of particular significance is Casoni's initial statement in prose in which he opposes Christian

[2] It is important to bear in mind that the Italian "cielo" or "cieli" express the English distinction between "sky" (or "skies") and "heaven" (or "heavens").

[3] In *La parola dipinta*, Pozzi synthesizes this point as follows: "Il Casoni, autore fondamentale nell'affermarsi di nuove forme poetiche sull'inizio del secolo, ancora attende uno studio adeguato" (206). On the same issue, see Guaragnella 125.

[4] On Casoni's use of metaphor, see Corradini. On music in *De la magia d'amore*, see Harran.

[5] On *La passione*, see Portier; Molinari; Pozzi, *La parola dipinta* 206-14.

truth to pagan false images:

> Simmia poeta greco formò co' suoi versi un uovo, due ali, una scure e una siringa [...] e in esse versò intorno l'antiche deità favolose. Ma l'autore, levando la poesia dalle tenebre di queste favole e alzandola alla luce della verità, ha formato con versi gli stromenti della passione di Cristo.[6]
>
> (*La passione* 225)

Casoni here compares *La passione* to the figurative poems of the Greek Simmia. Whereas the forms of classical poetry evoked false and depraved mythic narratives, Casoni's Catholic poem manifests the world's true forms, which coincide with the final moments of Christ's biography (column, hammer, nails, cross, blood). Pagan myths were external reflections, visual distortions.[7] The ancients saw their immoral myths reflected in the vault of a night sky, which served as a luminous tapestry of infinite and variable stories. Thanks to the Word's revelation, Christians know that truth exists as an inner manifestation

[6] I find Simmia's poems in *Theocriti aliorvmqve poetarvm idyllia* 386-87. Simmia's first poem in the form of an egg (*ovum*) is dedicated to Diana and relates the story of Mercury's invention of music. As we read in the Homeric hymns, Hermes killed a tortoise, "cut off its limbs, and scooped out [its] marrow" ("To Hermes" in *Hesiod. Homeric Hymns* 41-42, 367). Then, Hermes added nine strings to the emptied shell. The image of the egg signifies both the birth of music and Hermes's tortoise. Simmia explains that the wings do not belong to Cupid, Venus's son, but rather to Eros who, according to Hesiod's *Theogony*, came to be after Chaos (*Simmiae Rhodii Ouum* 408-09; Hesiod, *Theogony* in *Hesiod. Homeric Hymns* 115-20). The ax refers to Epeus who, following Athena's instructions, built the Trojan horse (*Simmiae Rhodii Ouum* 416-17). Finally, the syringe is a reference to Pan (*Simmiae Rhodii Ouum* 426-27). My transcriptions from Casoni's texts present only some basic corrections. I modify the syntax according to our modern style. I eliminate the Latin "h" ("huomo," "Christo") and correct other Latin graphic forms such as "ti" plus vocal (*silentio, contemplatione, satiare*). I maintain all possible phonetic variants.

[7] Let us remember, however, that in a fundamental section of *La magia d'amore*, which he wrote before turning thirty, the young Neoplatonic Casoni had praised the beauty of the stories deployed on the canvas of a night sky. By contemplating how the myths unfold in the sky, Casoni perceived the harmony that holds the universe together. See, for instance, how Casoni analyzes the love relationship between the planets and the signs of the Zodiac: "Conobbe parimente quanto amore sia tra i pianeti e i segni celesti, li quali albergano nel zodiaco e sono visitati uno al mese dal Sole, poiché la Luna porta sviscerato amore al Cancro, il quale già morsicò Ercole nella Lerna palude. Onde mentre ella viene da lui gratamente accolta per darli liberale segno dell'amor suo, sparge più amplamente e con maggior virtù e potere gli influssi suoi ch'in altro loco faccia, onde meritamente è chiamato casa della Luna. Come anco nell'istesso modo ama Mercurio la Vergine, che già fu chiamata Erigone, figlia di Icario, e i Gemini Castore e Poluce, che tanto seppero e tanto vissero" (ch. 3, 23v). I have completed the first modern edition of *De la magia d'amore* (Palermo: Sellerio, forthcoming).

whose forms echo the moments of Christ's sacrifice and death. In other words, the sky of the ancients is now an internal landscape of spiritual forms recounting a story of sacrifice, violence, and death. The Christian forms of truth are in fact forms of mourning.

Casoni, however, underscores that our visible sky has not ceased to speak divine truth. In the first poetic section of *La passione*, whose form outlines a column, the poet invites his soul to weep and see the "high piety" that once descended from heaven (*cielo*) and was later offended by our human impiety:

> Alma pietosa lagrimando mira
> l'alta Pietà dal ciel discesa,
> da impietà terrena offesa.
> Vedi lacero il Pio,
> uomo innocente e Dio.
> Deh, contempla e rimira
> la colonna che il ciel sostiene
> tutta pene e di sangue tinta.
>
> (*La passione* 1-8, 227)

The Word, says Casoni, came down from heaven (*il cielo*) and as a column still sustains the heaven and connects it to the earth's destiny. The Word, who keeps the heaven as a mantle, is now bloodstained:

> Mira, mira dolente
> [.]
> Lui, che ha il cielo per manto,
> addobato di sangue;
> Lui, che da moto al cielo,
> Ora immoto e legato.
>
> (*La passione* 10; 18-22, 227)

How does our visible sky manifest the Word's wounded being? The contamination between "cielo" as sky and "cielo" as heaven seems to allude to a biographical mark within the creation itself, as if the creation retained and manifested the existence of the incarnate Word, as if our visible firmament were in fact the mantle of the crucified Son. What is the relationship, if any, between "cielo" as heaven and "cielo" as sky? And what is the meaning of a heaven/sky stained with the Word's blood? One could simply dismiss these questions by saying that the visible "cielo" is a metaphor of the other, superior and invisible "cielo." The two skies are certainly linked to one another through some sort of similitude; namely, we imagine that heaven is somehow like the firmament, but a merely metaphorical association misses the historical mark of the Word's bleeding body, which is somehow inscribed in our visible heaven.

In book twelve of the *Confessions*, a dense analysis of the creation

according to *Genesis*, Augustine, commenting on Psalm 115:16, had asked himself the same question:

> Sed ubi est coelum coeli, Domine, de quo audivimus in voce Psalmi: Coelum coeli Domino; terram autem dedit filiis hominum (Psal. CXIII, 16)? Ubi est coelum quod cernimus, cui terra est hoc omne quod cernimus? [...] sed ad illud coelum coeli, etiam terrae nostrae coelum terra est. Et hoc utrumque magnum corpus non absurde terra est, ad illud nescio quale coelum quod Domino est, non filiis hominum. Et nimirum haec terra erat invisibilis et incomposita, et nescio quae profunditas abyssi super quam non erat lux [...]. Super itaque erant tenebrae, quia lux super aberat [...].
> ([...] where is that Heaven of Heavens, O Lord, which we hear of in the words of the psalmist: The heaven of heavens is the Lord's; but the earth hath he given to the children of men. Where art thou, O heaven, which we see not? [...] In comparison of that Heaven of Heavens, even the heaven of this our earth is but earth: yea, both these great bodies may not absurdly be called earth, in comparison of that I know not what manner of heaven, which is the Lord's, and not given to the sons of men. And now was this earth invisible and without form, and there was, I know not what profoundness of the deep, upon which there was no light [...]. Darkness therefore was all over hitherto, because light was not upon it [...].)
>
> (*Confessions*, vol. 2, bk. 12, ch. 2, 289-91; ch. 3, 291)

In the beginning, Augustine writes, was darkness and absence of form. Invisible and formless ("informe"), the real was a profoundness of the deep ("profunditas abyssi"). God granted form as light. During the third day of the creation, the Lord gave a "visible figure" ("speciem visibilem") both to the earth and "the heaven to this earth" ("coelum terrae"). As we read in *Genesis*, "Dixit autem Deus: Fiant luminaria in firmamento caeli, et dividant diem ac noctem [...] ut luceant in firmamento caeli, et illuminent terram" ("God said, 'Let there be lights in the vault of heaven to divide day from night. [...] Let them be lights in the vault of heaven to shine on the earth'" (Gen. 1:14-15). God made the "figure" of the firmament to limit the profoundness of the deep, which was the creation. The creation was and is an abyss. The "figure" of the sky works both as a limit to the abyss (the vault that divides day from night) and a reminder of that very abyss. The firmament sheds light over the profoundness of the creation and thus contains it, limits it. However, Augustine also remarks that God used the same word "coelum" both for the firmament ("firmamentum vocasti coelum") and the "heaven of heavens" ("coelum coeli"), which he had created before creating the world (*Confessions*, vol. 2, bk. 12, ch. 8, 301). By using the same word, God alluded to some similarity between our visible heaven and his heaven of heavens. The expression "heaven of heavens" itself sounds like an echo, a reminder. We could read the word "heaven" as an *index*, that is, a mark of remembrance, just as a hole in a wall may signify that someone shot a bullet in

the past.[8]

We have seen that *Ragionamenti interni*, which in *Opere* directly follows *La passione*, opens with the description of a starry sky during a night walk up the slopes of a mountain. Reminiscent of Petrarch's famous letter on his ascent of Mount Ventoux (*Rerum familiarum libri*, 4.1), the first section of Casoni's volume by the title "Delle grandezze di Dio" begins with a meditation on the central divergence between outer and inner sight. While he is admiring the beauty of the night sky, Casoni is reminded of what Augustine calls "heaven of heavens":

> Vagheggio il cielo, sede di Dio, musico canoro delle sue grandezze, albergo de gli angeli, stanza de' beati, purissima regione tutta stelleggiata di lumi, palchi divini adorni di rose d'oro, piagge beate, ove i ruscelli della gloria con dolce mormorio spiegano le lodi del Creatore; e veggio ch'egli infaticabile nel continuo girarsi, inquieto senza fine di quiete, ha l'essere senza nodrimento, il corpo senza compositione, il moto senza stanchezza, e simile a se stesso in ogni sua parte non è generabile e pure ha parte nella generatione delle cose inferiori, è semplice e nondimeno co'l suo moto è operatore dei misti, contiene in se il tutto.
>
> (*Ragionamenti* 243)

By looking at the stars, the author embarks on an imaginary description of the heaven of heavens divided into two subsequent rhetorical phases. Casoni first imagines ("vagheggio") a sort of luxurious baroque landscape, made of comforting interiors ("albergo de gli angeli," "stanza de' beati") and a sumptuous nature ("palchi divini," "piagge beate," "ruscelli della gloria"). Casoni finally concludes with a theoretical definition of the divinity, who at once inhabits the heaven of heavens and identifies with it. The above passage from the first chapter of the *Ragionamenti* thus details a three-part metaphorical expression, which Giovanni Pozzi explains as follows:

> Nella metafora il significante [...] che funge da figurante, evoca in toto, oltre il figurato, anche il significato [...] che gli è connesso, comprendendovi pure quegli elementi che non sono comunicabili all'altro termine dell'analogia [...]. Così avviene perché gli effetti del senso letterale prodotti dal figurante non sono esclusi dal processo che permette la riunione dei due significati in un solo significante.
>
> (*La rosa* 15)

[8] *Philosophical Writings of Peirce*: "An *index* is a sign which would, at once, lose the character which makes it a sign if its object were removed, but would not lose that character if there were no interpretant. Such, for instance, is a piece of mould with a bullet-hole in it as a sign of a shot [...] An index is a sign which refers to its object not so much because of any similarity or analogy with it [...] as because it is in dynamical (including spatial) connection both with the individual object, on the one hand, and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign (104 and 107).

Let us apply Pozzi's analysis to Casoni's *Ragionamenti*. A night sky (*figurante*) helps us imagine the heaven of heavens (*figurato*), whose meaning is God. These two distinct facets ("figurato" and "significato," in Pozzi's words) are contained in a visual and verbal signifier (the word "cielo" and the actual night sky). Language and nature have an intrinsically metaphorical character, which may trigger a chain of rhetorical procedures. To meditate upon a night sky means to bring to the fore its potential linguistic senses. It is almost superfluous to point out that, in this three-phase rhetorical process (reality spurs an act of the imagination, which ends in an intellectual and spiritual insight), Casoni formulates a form of literary meditation akin to Saint Ignatius's spiritual exercises. Starting off from a given signifier (the stars in the sky, a passage from the scriptures), one goes on to explore its infinite visual similes (from sky to heaven of heavens, from a biblical episode to its echoes in our biography). This process of rhetorical expansion leads to a cathartic perception of the truth on which both the signifier and its similes are founded.[9]

We have said that the opening chapter of *Ragionamenti interni* certainly alludes to Petrarch's well-known epistle on Mount Ventoux. The two texts, however, present differences of great relevance. Whereas Petrarch travels with his younger brother and two servants in the morning, Casoni comes out at night alone in an undefined landscape dominated by the imposing vision of the sky. More importantly, in Petrarch's account, the slow and difficult ascension results more enlightening than the vision from the mountain itself. In fact, once he reaches the peak, Petrarch stands there like a dazed person. Rather than rejoicing in his accomplishment, he recalls that, in book ten of the *Confessions*, Augustine had criticized those who "eunt [...] mirari alta montium, et ingentes fluctus maris [...] et gyros siderum, et relinquunt se ipsos [...]" ("go abroad to wonder at the heights of mountains, the lofty billows of the sea [...] and the circular motions of the stars, and yet pass themselves by [...]" (*Confessions*, bk. 10, ch. 8, 99-101). Ashamed of himself, Petrarch descends from the mountain in silence. The lesson he has learned from his ascension is the refusal of the ascension itself. True spiritual enlightenment can only occur in the blindness of

[9] In the *Spiritual Exercises*, Ignatius dedicates the first day of the second week to the mystery of the Word's incarnation. This meditation, which is performed at midnight, regards the visualization of "the Three Divine Persons, seated, so to speak, on the royal throne of their divine Majesty. They are gazing on the whole face and circuit of the earth; and they see all the peoples in such great blindness, and how they are dying and going down to hell" (*Spiritual Exercises and Selected Works* 149). At the beginning of each contemplation, a "prelude" stresses the historical aspect of this particular visualization. Ignatius writes: "The *First Prelude* is to survey the history of the matter I am to contemplate. Here is how the Three Divine Persons gazed on the whole surface or circuit of the world, full of people" (148).

one's soul.[10]

In the baroque *Ragionamenti*, on the other hand, the imposing beauties of a night landscape are the very source of the traveler's enlightenment. We have seen that Casoni's spiritual process of rhetorical purification is based on three basic moments, whose conclusion sees the soul arise to a mystical insight on divine being:

> [...] se t'alzerai, anima mia, sopra te stessa e sopra la natura umana, fatta quasi simile a gli angeli, ti nodrirai di contemplare Dio, e nella contemplatione d'amarlo goderai in terra una certa sembianza del Paradiso. Così la mente angelica adorna della bellezza ideale, fu da gli antichi detta paradiso e Zoroastre invitando l'anima a sublimarsi co'l mezo della contemplatione alla divina bellezza, esclama, cerca il Paradiso e altrove, estendi gli occhi, e dricciali in sù.
>
> (*Ragionamenti* 246)

Reminiscent of his past Neoplatonic formation, Casoni contaminates baroque devotional culture with a reference to sixteenth-century hermetic tradition, whose insistence on the mind's solipsistic enlightenment seems similar to Casoni's solitary nocturnal musings.[11] But the connection with Renaissance Neoplatonism is here merely rhetorical. Both traditions speak of some spiritual rapture, but their modalities are deeply different. In fact, the above passage and the whole first chapter of *Ragionamenti* must be read in the light of basic tenets of seventeenth-century Catholic mysticism.

A first plausible reference is to Roberto Bellarmino's *De ascensione mentis in Deum* ("The Mind's Ascent to God"), first published in Latin in 1615.[12] Written in the tradition of Bonaventure and John Climacus, this treatise became an instant success, with five Latin editions in the first year of publication plus an Italian translation by Angelo della Ciana, Bellarmino's nephew. The Jesuit Bellarmino (1542-1621), whose influential catechism *Dottrina cristiana breve* was used by Jesuit missionaries for more than three centuries, is a key figure of seventeenth-century Catholic culture. Bellarmino's religious treatises exerted a decisive influence on the seventeenth-century Jesuit Daniello Bartoli, author, among other texts, of the important *La ricreazione del savio* and *L'uomo di*

[10] The Dominican Ignazio Del Nente, one of the most interesting figures of seventeenth-century Italian spirituality, discusses this point in his fascinating *Eremo interno del cuore*, a dialogue between Jesus and the soul. For instance: "Quando dunque tu vuoi adorare Dio in spirito e verità, non è necessario che ti rivolga col pensiero sopra le stelle, o sopra i cieli, ma basta che ti raccolga nel tuo interno e nella cella del tuo cuore" (110).

[11] Patrizi, *Magia philosophica, hoc est Zoroaster et eius 320 oracula chaldaica*: "Oportet te festinare ad lucem et patris lumina" (40r); "Ducat animae profunditas immortalis, oculosque affatim. Omnes sursum extende" (41r).

[12] On Bellarmino's *De ascensione*, see Gentili and Ragazzoni 326-27. The authors define this treatise as "un autentico gioiello della letteratura ascetica" (326).

lettere. Divided into fifteen steps, *De ascensione* opens with an analysis of the relationship between the soul and the divinity. Our ascent to the divinity can only start, Bellarmino states in the fourth section of step one, with the essential realization that our soul is in fact an image of God: "Lift up your mind, my soul, to your exemplar and consider that the whole excellence of an image lies in its similarity to its exemplar."[13]

Just as the soul is an image of a divine exemplar, so does the creation mirror God's incommensurable greatness, which is the topic of the second step of Bellarmino's *De ascensione*. Similar to Casoni's first meditation ("Delle grandezze di Dio"), this section of Bellarmino's treatise opens with a contrast between the earth and the sky: "What, I ask, is the size of the earth in comparison with the vastness of the heaven above? [...] Who can grasp in thought the size of the heavens where so many thousands of stars shine?" (Bellarmino, *The Mind's Ascent* 67; *De ascensione* 21). Although the earth is nothing but a grain of sand in comparison to the vastness of the heavens, both Bellarmino and Casoni underscore that, just as our soul is an image of the divinity's infinite greatness, so too does the earth reflect the vast beauty of the heavens. Quoting from Psalm 115:16, which we have already found in a passage from Augustine's *Confessions*, Bellarmino states: "Throughout the Holy Scriptures we read that God made the heavens and the earth as the principal parts of the world [...]. 'The heaven of heaven is for God,' says the Prophet, 'but the earth he gave to the sons of men.' This is the reason why heaven is full of glittering stars and the earth abounds with the immense riches of metals, precious stones, grasses, trees, and many kinds of animals" (Bellarmino, *The Mind's Ascent* 77; *De ascensione* 39-40).[14] Casoni formulates this point as follows:

[...] vedo questa machina grande della terra essere centro de' cieli, base del mondo, vaso del mare, genitrice de' frutti, vestita d'erbe e trappunta di fiori, nodrice de gli animali e patria dell'uomo [...]. Diviso meco in qual maniera i vegetabili con odorato parto de' fiori, fatti ricchi di fronde e abondanti di frutti, servono all'uomo non meno di vaghezza

[13] Bellarmino, *De ascensione* 10: "Erige nunc, anima mea, mentem ad exemplar tuum, et cogita, omne bonum imaginis in similitudine ad exemplar suum positum esse" (*The Mind's Ascent to God*, in *Spiritual Writings* 60). Like Bellarmino, in the first part of "Delle grandezze di Dio" Casoni speaks of the human being as a microcosm made in the image of God: "Ammiro la gloriosa fattura delle mani divine, la nobilissima creatura dell'uomo, imagine di Dio, illuminato dalla ragione, nuovo mondo al mondo, onore della natura, nodo ch'unisce il mortale con l'immortale, re delle cose inferiori" (*Ragionamenti* 242-43).

[14] Bellarmino dwells on the infinite wealth of the earth in step two, chapter 3: "How much variety there is in the individual grain, plants, flowers, and fruits! Do not their shapes, colors, odors, and tastes differ in almost infinite ways? Is this not equally true among the animals?" (*The Mind's Ascent* 70; *De ascensione* 27).

che d'alimento. Considero la varietà de gli animali, albergatori della terra, abitatori dell'acque e cittadini dell'aria.

(*Ragionamenti* 241-42)

God, we could say, envisioned his creation as a set of perfect reflections. Since the creatures, as Bellarmino and Casoni insist, are mirrors of a divine exemplar, so too the earth and the sky reflect God's heaven of heavens.[15] In other words, the creation manifests God's existence and his presence. God lives in and around his creatures. It is now evident that a night ascent of a mountain that seems to touch the heavens is similar to the soul's ascent toward the divinity.[16] In chapter four of step seven, which is a meditation "on the heavens, sun, moon, and stars," Bellarmino writes: "I now come to nighttime, when the heavens through the moon and the stars provide us a step for climbing to God."[17]

But the above harmonious reflection among similes (earth, soul, sky, and heavens) is predicated upon an essential paradox. Both Bellarmino and Casoni reiterate that human beings are pilgrims on earth, for this world is the place of their exile from the divinity (Bellarmino, *De ascensione* 28). In Casoni's words, the creation is at once the "orma" (mark, sign) of its Creator and the "illusione" (illusion) that prevents us from ascending to the divinity: "[...] questa vita mortale è un lampo che svanisce e un'aura che fugge [...] altro non è che sogno" (Casoni, *Ragionamenti* 253). I have already explained that in Casoni's baroque religiosity "cielo" works as an *index*, as a sign of absence and remembrance. "Cielo" is a figure or image (the firmament) that in fact hides a withdrawn presence (the divinity and his heaven of heavens). "Cielo," we could say, is a visible figure of speech based on dissimulation, because its beautiful appearance in fact hides a divine absence.[18] The act of contemplating a night sky

[15] Casoni, *Ragionamenti* 253: "[...] nel mondo le creature sono specchio di Dio, e nel cielo sarà Dio specchio delle creature."

[16] In *Eremo interno*, Del Nente writes a marvelous chapter on the "solitudo montis," where he describes how Jesus invites the soul to ascend to a solitary mountain: "Io ti chiamo, o mia cara e redenta, alla solitudine d'un monte alpestre nel quale non si vedono mai orme né di uomo né di donna, acciò viva in questo mondo sola a me, e non vegga altro bene in tutta la tua vita che il cielo e Dio" (67).

[17] Bellarmino, *De ascensione* 108 and 118; *The Mind's Ascent* 125. Bartoli, *Dell'huomo di lettere*, pt. 1, ch. 2, likens the sky to a text written in a secret language. Only a wise and pious intellectual can decode its message: "Tutti mirano il cielo, ma non tutti l'intendono: e v'è fra chi l'intende e chi no quel divario che corre fra due de' quali l'uno d'una scrittura arabica tratteggiata d'oro e miniata d'azzurro altro non vede che il lavorio di ben composti caratteri, l'altro di più ne legge i periodi e ne intende i sensi" (10). Bartoli also echoes Bellarmino's analysis of the heavens in *La ricreazione del savio* (bk. 1, ch. 9, 152-75).

[18] Accetto writes inspired pages on this subject in *Della dissimulazione onesta*: "[...] tutto il bello non è altro che una gentil dissimulazione [...]. Giova [...] una certa dissimulazione

thus summons a form of intellectual blindness, a sense of inner obscurity:

> O anima contemplatrice, vedi com'egli [Dio], non essendo natura intellettuale né intelligente, supera ogni intelligenza e eccede ogni cognizione, sì come la tua cognizione resta adombrata e'l tuo discorso offuscato, mentre sollevi te stessa ad una nobile meraviglia.
>
> (Casoni, *Ragionamenti* 250)

The soul's beclouded discourse ("discorso offuscato"), its shadowy knowledge ("cognizione adombrata") is the clearest insight granted to the soul. A pleasant feeling of sleepiness and fatigue accompanies this conclusive awareness. The night wanderer is ready to go back home and rest:

> Ma già il sonno, misteriosa imagine della morte, pace dell'animo, alta quiete della viata umana, scherzando tra l'ombre dense della notte profonda, m'invita a scendere a piedi del monte per ritornare alla stanza che posta nel più vicino colle mi s'è preparata al riposo.
>
> (Casoni, *Ragionamenti* 253)

Sleep signifies that the soul has exhausted its linguistic potentials, that its attempt to respond to the divinity's absence through reasoning has come to a conclusion. Being a form of prayer, this night ascent can only end with a sense of calm suspension, of hopeful expectation. As some critics have pointed out, Casoni's texts seem to echo François de Sales's mystical views (Pozzi, *La parola dipinta* 214; Guaragnella 176-77). In *Traité de l'amour de Dieu* (first edition 1616), François de Sales (1567-1622) distinguishes between meditation and contemplation. Meditation, says the French mystic, is the mother of love, whereas contemplation is her child (*Oeuvres*, bk. 6, ch. 3a, 617). If meditation is a synonym for prayer (the night ascent of a mountain, the vision of a night sky), contemplation makes the soul curl up like a flower exposed to the sun's rays (*Traité de l'amour de Dieu* bk. 6, ch. 7a, 631). In this condition of pleasant solitude, the soul rests as if it were asleep (*Traité de l'amour de Dieu*, bk. 6, ch. 8, 632-35).[19]

della natura, per quanto si contiene tra lo spazio degli elementi, dov'è molto vera quella proposizione che afferma di non esser tutt'oro quello che luce; ma ciò che luce nel Cielo ben corrisponde sempre" (ch. 9, 31-32). Dissimulation, Accetto holds, will come to an end when "la verità stessa aprirà le finestre del Cielo" (ch. 23, 64).

[19] François rephrases this concept in a letter written on January 16, 1610: "Staying in God's presence and placing ourselves in God's presence are, to my mind, two different things. In order to place ourselves in His presence, we have to withdraw our soul from every other object and make it attentive to that presence at this very moment [...]. But once we are there, we remain there, as long as either our intellect or our will is active in regard of God [...]. For my part, I think we remain in God's presence even while we are asleep, because we fall asleep in His sight, as He pleases, and according to His will, and He puts us down on our bed like a statue in its niche" (Francis de Sales, Jane de Chantal, *Letters of Spiritual Directions* 151-53).

What is the meaning of this form of contemplation? The night wanderer perceives his exile from the divinity as an essential part of the creation itself. God resides both in the firmament and in the human race's exile from Him. Exile is the core of the wanderer's existence. This paradoxical awareness follows the wanderer from the slopes of the mountain back to his solitary room, where he will spend the rest of the night.

However, as Bellarmino underscores in the seventh step of *De ascensione mentis*, "[t]here are two times — day and night — by which we ascend from heaven to God on the wings of contemplation" (Bellarmino, *The Mind's Ascent* 119; *De ascensione* 109). One is the "harmony of the stars," the other is the sun as "the dwelling place of God." Both skies are equal sources of contemplation. If a night sky compels us to look upwards, the sun's light invites us to turn our gaze downwards at the earth' beauty. I have already stressed that, according to Casoni, a sense of mirroring in fact exists between sky and earth. In the second chapter of *Ragionamenti interni* ("Della solitudine"), Casoni walks back to the anonymous mountain in the morning and contemplates the nature that lies hidden in the shadows of the night. This new section opens as follows:

> Io pure a passo lento, involto in placidi pensieri sono giunto al tuo piede, o verdeggiante Sentino, che sorgendo sovra le nubi pretendi quasi con la cima di baciare il cielo. Ma poiché t'avvedi essere un picciolo granello d'arena rispetto alla di lui inaccessibile altezza, negletto ti stilli per dolore in lagrime interne, le quali, dalle caverne del tuo seno gocciolando, a' tuoi piedi formano questo fonte, il quale [...] manda fuori l'acque limpide e chiare che [...] scorrono in grembo al lago vicino, ove il fiume mischiando le sue con l'acque di lui esce più copioso d'onde e acquista il nome di Mischio.
>
> (Casoni, *Ragionamenti* 255)

In the first chapter of *Ragionamenti*, the mountain had no name because the focus of the wanderer's gaze was on the firmament and the earth was deprived of light. In this new section, Casoni enlightens the previously dark landscape with a biographical connotation. We now learn that his *Ragionamenti* are taking place in his native town of Serravalle, at the feet of the mount Sentino, from which springs the river Mischio.[20]

Echoing the first sentence of "Delle grandezze di Dio," this new description

[20] Casoni mentions the mountain Sentino and the river Mischio in other texts. In *De la magia d'amore*, he speaks of the "lucide onde del Mischio" and the "ninfe del famoso Sentino" (8r). Casoni also dedicates an entire poem to the Mischio in *Ode* 69-73. The introductory note explains: "Il fiume Mischio, detto da' poeti latini Mesulus [...] scorre con placido corso per Serravalle, patria dell'autore, e è celebrato da Marc'Antonio Flaminio, poeta serravallese [...] e da Nicolò Rinucci" (69). The second stanza states: "Tu da gemino fonte,/ a pié del gran Sentino / negli alti gioghi suoi fiorito monte,/ sorgendo cristallino,/ con graziosi errori / nutri novello Eurota eterni allori" (70). Casoni praises the beauty of the Mischio in *Emblemi politici* (42).

of a morning walk reiterates that the Sentino is a mountain that leads man's gaze up to the sky. As in *La passione di Cristo* the figure of a column unites the earth with the heavens, so does mount Sentino manifest that a mystical connection exists between the earth and the abyss of the skies. In this second chapter on solitude, Casoni makes the Sentino into a metaphor for a contrite Catholic who, by shedding tears of deep regret, gives life to the Mischio, the river of the town of Serravalle. In other words, the wanderer's exile and isolation from the divinity is here a universal awareness and concern. Mount Sentino is also the column on which the incarnate Word was flogged and through which we can ascend from our earthly condition to the heavens. The creation is marked with the memory of the Word's passion and death.

Casoni also underscores that the tears of the Sentino are a spring that enlivens this peaceful landscape. As in chapter one Casoni had acquired a sense of inner peace by fathoming and embracing his radical exile from the Creator, so do the tears of the Sentino make the countryside a place for inner understanding and acceptance. Metaphorically speaking, Casoni states that this landscape makes him appreciate "la soavità che distilla dal dolcissimo fonte della vita solitaria" (Casoni, *Ragionamenti* 256).

Let us summarize Casoni's complex series of metaphorical transliterations. Mount Sentino is like a human being that has perceived his or her personal responsibility for the Word's sacrifice. By mourning the Word's death, the mountain manifests tears of repentance which fructify in an outer landscape, which is like the inner landscape of a soul that has devoted itself to solitude. Casoni phrases this point as follows:

> O solitudine[...] instromento per fabbricare nell'anima un paradiso, scala per ascendere al cielo, tu fai che l'uomo fugge la compagnia de gli altri uomini per avere la conversatione de gli angeli [...] giace tra l'erbe per sollevarsi tra le stelle; riposa all'ombra per fruire la luce dell'eterno sole. Sono gli antri i suoi palagi, le fronde i suoi riposi, le foreste i suoi giardini. Osserva la velocità del vento come figura della vita nostra fugace.
>
> (Casoni, *Ragionamenti* 257)

Solitude is thus the condition that makes visible the reflection between earth and sky, between outer and inner landscape, between the event of the Word's suffering and death, and our exile and atonement.[21] Solitude, we could say, is like the column of the Word's torture and of the soul's ascent ("O solitudine [...]

[21] Augustine, *De libero arbitrio* 3.5.13. Petrarca's *De otio religioso* is another important source of Casoni's book. I quote from: *De otio religioso*, in *Opere latine*. For Petrarca, the soul is exposed to infinite demonic assaults ("violenti spirituum incursus" 654), which shows the soul's intrinsic nothingness (bk 1, 658). Petrarca contends that, since the earth is immensely distant from the sky, the soul must strive to reunite them. Only the sky can save the earth ("[...] fingite animis ut terra salva sit necessarium esse coelo illam iungi" bk. 1, 660).

scala per ascendere al cielo"). Solitude is the inner condition of a mountain mourning its sins and distance from the persecuted Word.

The column of the soul's solitude, on which the marks of the Word's blood are imprinted, enables the dialogue between earth and sky, between our exile and divine abode. In the following chapter ("Della mutazione delle cose," part one), Casoni stresses that the mutations of our visible sky remind us of the world's instability and transience. In other words, the sky serves as a mirror of our human condition. The sky is not only a visible echo of the heaven of heavens (God used the word "coelum" to indicate both his dwelling and the firmament); it also compels us to face our impermanence:

> [...] aprendosi il cielo e lampeggiando sosteneva co i focosi baleni la vece del sole che, cinto da nebbia torbida e oscura, compartiva a' mortali poca e incerta luce; fremeano i tuoni, uscendo dal guazzoso seno delle nubi squarciate [...]. Vedi anima mia come facilmente s'è cangiata la prospettiva del cielo, come repente s'è mutata questa scena del mondo.
>
> (Casoni, *Ragionamenti* 267)

The sky is like an immense stage, whose "perspective" opens on mutable settings. The sky, we could say, gives perspective to the scenes of the world. At the beginning of this essay, I stated that the opposition and dialogue between earth and sky ("terra" and "cielo") is an essential topos of Casoni's poetics. In *Ode in onor della sacratissima Sindone*, the highest poetic meditation on the shroud of Turin ever written, Casoni contends that, by holding the marks of the Word's death, the "Sindone" is the mirror of the heavens' eternal beauties:

> O sacra spoglia, o prezioso velo,
> paradiso terreno,
> eletto in terra a gareggiar col cielo
>
> Tu sei tela celeste, alle superne
> menti pompa e tesoro,
> Specchio divino delle bellezze eterne.
> Nelle tue fila d'oro
> fa lucido riflesso
> il sol di gloria, al sol di gloria istesso.
> Così talora in densa nube suole
> col pennel della luce
> quasi pittor del sol ritrarsi il sole.[22]

[22] I find this poem at the end of Solaro's *Sindone evangelica, istorica e teologica*. The three pages of this poem are not numbered. Solaro quotes from Casoni's poem on pages 31 and 34 of *Sindone evangelica*. On page 5, like Casoni, Solaro calls the shroud "earthly paradise" (*paradiso terreno*). Doglio mentions Casoni's text in her detailed article "'Grandezze e meraviglie' della Sindone nella letteratura del Seicento" (19-20). In

In the shroud of Turin, the moment of the incarnate Word's death exists as an everlasting remembrance of a renewed alliance between earth and heaven, as Paul writes in the *Epistle to the Colossians* (1:20). The shroud, Casoni writes, "competes with heaven" (gareggia col cielo) because it retains here, on earth, the visible sign of the Word's human biography.[23] The Word lives with the Father and the Holy Spirit in the heaven of heavens, but his human biography, the outline of his corpse, is preserved here on earth. This admirable figure, Casoni writes in this poem, sees even though it does not have eyes ("non ha lumi e pur mira"). As a relic or official statement of a new pact between earth and heaven, the shroud guards the dialogue between humans and the divine.

The concept of the Word's bloodstained corpse as a unifying image, as the figure of a new speech of salvation, is particularly dear to Casoni. In *Teatro poetico*, a series of brief compositions each made of two parts, a narrative prose and a subsequent poem often in the form of a monologue, Casoni expresses this point in a poem in six octaves ("La croce"), in which he addresses the cross of Christ.[24] The first four verses of octave five read as follows:

Così in mezo de l'aria in te sospeso

seventeenth-century Italian devotional literature, the shroud of Turin expresses a cluster of metaphors. In the popular but not very original *Esplicatione del lenzuolo ove fu involto il Signore*, the Archbishop of Bologna Paleotti holds that the outlined body of the incarnate Word is a hieroglyphic text: "Vuol dunque il Salvatore col mezzo di quella Sindone darci ad intendere i sentimenti suoi nella maniera che scrivevano gli egizii i concetti loro, scolpendo o dipingendo figure d'animali diversi, ed usandole per lettere" (56). The shroud as mirror is a topos of the devotional literature. In the lengthy *Ragionamenti sopra la Sacra Sindone*, the Dominican Balliani writes: "[La Sindone] sarà mirabilissimo specchio per contemplare, e contemplando conformarci alla Santissima e innocentissima umanità di Cristo per noi morta e sepolta" ("Ragionamento I" 39-40). The shroud, Balliani explains in a later chapter, is a "compendio della legge evangelica scritta con lettere di sangue" ("Ragionamento X" 373).

[23] Casoni must have been familiar with the poetry of the monk Angelo Grillo on the holy shroud. See, in particular, the opening lines of the following poem: "Né stelle in ciel d'immortal lume accese / si miran mai con sì benigno aspetto / quando talor qualche felice effetto / producon l'alte e generose imprese,/ come nel sacro LIN l'opposte e stese / figure sante con perpetuo affetto / si miran, e n'avien ch'empian difetto / d'alma contrita, e spengan l'alte offese/ [...]/ E non è lino il sacro LIN, ma il cielo/ che, benché nebbia il renda fosco, e 'l viso / gli copra d'atro e sanguinoso velo" (Grillo, "Delle rime," in *Rime di diversi celebri poeti* 91). In *Dicerie sacre*, Marino calls the shroud "un Cielo": "Dirò che tu sia un Cielo [...]. Chi vuol vedere il cerchio del Sole, miri quella corona di spine: chi vuol vedere la meza Luna, miri l'apertura di quel costato" (part one, chapter three, 182).

[24] The main topic of *Teatro poetico* is love's contradictory forms: "Amore, che nato co 'l natale del mondo [...] sparge co 'l volo dell'ali sue porporine vari influssi" (*Opere* 172).

sta chi congiunge in un la terra e'l cielo,
che muore eterno e visto, e non inteso,
e Dio vivente in lacerato velo.

(Casoni, *Teatro poetico* 217)

The "torn veil" of verse four is both the veil of the sanctuary that was split in two from top to bottom at the moment of the Word's death (*Matthew* 27:51) and the tormented body of the living God murdered on the cross as it is recorded on the shroud. Lying "suspended" in the air, the dead Word is a veil over the skies. The shroud in which he was buried both covers and enlightens the skies.

We have said that, according to Casoni's *Ragionamenti*, God paradoxically posits his dialogue with us as a form of radical exile. God is and is not in the creation. He exists among us as the memorial of his Word's death. We are pilgrims, Casoni reiterates throughout his *Opere*, and as a pilgrim the Son of God lived among us. Let us remember that the Word's last words on the cross spoke of solitude and abandonment (*Matthew* 27:46; *Mark* 15:34). Being God's creation, the earth cannot help but express the solitude and exile that the Word voiced at the moment of his death. Exile is in fact what connects humans and the divine, since the Word himself shared our condition of outcast. The final section of *Teatro poetico* ("Clemenza divina") is "the most spectacular" expression of Casoni's interpretation of the earth-heaven reflection (Pozzi, *La parola dipinta* 209).[25] Unlike the previous chapters of the *Teatro*, this conclusive part on God's amorous clemency is divided into two subchapters, both revolving around the Virgin mother of the Word and her contemplation of his corpse. In the first poetic section, composed of five octaves, Mary intercedes with the Word on behalf of the created world.[26] Opening her arms, the Virgin offers her naked breast as shield to protect the creation against the Word's wrath.[27] Through Mary the Word became incarnate and saved his own creation from the decadence of sin. The fleeting forms of the skies, Mary reminds the Word, are also products of his creation. In octave four, one of the most inspired expressions of seventeenth-century Italian devotional literature, Casoni gives a poetic form to the concepts expressed in the first part of *Ragionamenti interni*:

Le fiamme lucidissime e divine,

[25] Pozzi refers to the second section of this final chapter.

[26] Casoni, *Teatro poetico* 219: "Così già Cristo nostro Signore si mostrò cinto dalle nubi del suo giusto sdegno co 'l fulmine in mano per purgare con l'incendio il mondo delle sue colpe quando, per intercessione della Beata Vergine, rifulse il lampo della sua misericordia, si rasserenò il cielo e respirò il mondo."

[27] Casoni, *Teatro poetico* 220: "O del gran Padre eterno eterna prole,/ Figlio concetto in cielo e in terra nato,/ mio vivo sol, ond'ha la luce il sole,/ mio caro parto, ond'è il mio sen beato,/ Tu minacciante, io supplice? E pur suole / esser lo sdegno tuo da me placato./ Apro le braccia, e questo petto ignudo / Ti scopro, al mondo intercessore o scudo."

in cui riflette il tuo gran lume un poco,
i cieli che finiti e senza fine
ne' vari moti lor non mutan loco,
tant'alme e tante forme pellegrine,
l'uomo, tua imago, l'invisibil foco,
l'immobil terra, l'acqua e l'aria pura
son pur del tuo amor parti e fattura.

(Casoni, *Teatro poetico* 221)[28]

Just as the flames of a starry night are a vague reflection of the Word's abode, so are human beings mirrors of the Son. This essential concept finds a final formulation in the second part of this chapter, in which Casoni reiterates that the Word descended from heaven to earth so that these two halves of his creation could be reunited. In its poetic section, which is similar to a medieval *laude*, an anonymous speaker engages Mary in a dialogue on the mystery of her son's birth, death, and resurrection. Made of seven octaves entirely structured on the word rhymes "terra" and "cielo," this second poem focuses on the meaning of the Word's human biography.[29] Echoing Jacopone of Todi, the first two verses of the first octave read as follows:

Maria, chi è quel bambin ch'è in terra? Terra.
Dissi chi è quel ch'è ignudo al cielo? Cielo.

(Casoni, *Teatro poetico* 223)

In these two hendecasyllables, Casoni has synthesized the whole parable of the Word's experience. The Word came to us as a baby born from a woman's womb. Like every other human being, he was made of earth (*Genesis* 2:7). But, dying naked on the cross, the Word, made of earth, arose to heaven. Casoni offers a final rendition of this fundamental theme in the closing octave, a poetic tour de force:

Patirà questo Dio fatt'uomo in terra,
perché l'uom farsi Dio bramò nel cielo.
Egli, ch'è nume e sacerdote in terra

[28] Casoni repeats the same words and concepts in *Le battaglie pacifiche*, a complex and long work that has received no critical attention: "Se la varietà è bellezza della natura, la quale ha fatti vari i cieli, diversi i loro moti, e differenti i loro purissimi lumi, che ha diversificati gli elementi, rese mutabili le stagioni, variati gli animanti e abbellito l'uomo con la diversità de' membri, di potenze dell'anima, de gli affetti, e di mille altre variabili eccellenze, che lo rendono un mondo maraviglioso al mondo, chi sarà che possa lodare la lealtà in amore?" (*Opere* 28).

[29] Grillo writes a sonnet on the shroud of Turin entirely based on the word rhymes "spoglie" and "spoglia": "In questa santa ed onorata spoglia / sacra e più degna di qual'altre spoglie" (*Rime di diversi celebri poeti* 83).

farà di sangue un sacrificio al cielo.
Ei la vittima sia penosa in terra,
caro olocausto, ostia amorosa al cielo,
lacero, morto, al fin sepolto in terra,
placherà il cielo, e salverà la terra.

(Casoni, *Teatro poetico* 224)[30]

The Word buried in the earth and arisen to heaven saves the earth from the exile it embodies since the fall. The Word has granted a meaning to the exile that rules over the creation after the original sin. Exile is now a means through which the pilgrims of the earth walk toward the Word, since the Word was made of earth and from the earth arose back to the Father.

The theme of exile and reconciliation runs through the rest of *Ragionamenti interni*. In its fourth section ("Della mutazione delle cose," part two), Casoni likens the interaction between the soul in exile and the heavens to the interplay between the moon and the sun. In Bellarmino's *De ascensione*, we find a very similar treatment of this allegory. After offering an astronomical description of this natural occurrence,[31] both Bellarmino's *De ascensione* and Casoni's *Ragionamenti* explain how the intercourse between the two planets signifies the soul's relationship with the divinity. Bellarmino writes:

The moon stands for man; the sun stands for God; when the moon is opposite the sun, then the light borrowed from the sun looks only at the earth and in a way turns its back to heaven [...]. On the other hand, when the moon is in conjunction with the sun, it is perfectly subordinated to the sun; it is entirely bright on its upper side and looks toward heaven alone and turns its back after a fashion on the earth and disappears completely from human eyes.
[...] If you, my soul, under the inspiration of his grace find yourself subordinated to the Father of lights [...] do not imitate fools who change like the moon.

(Bellarmino, *The Mind's Ascent* 125-26; *De ascensione* 120)

Casoni addresses the soul at the beginning of his exegesis:

Rivolgiti anima mia alla considerazione di te medesima, perché vedrai come tu sia il ritratto di questo pianeta, poscia che mentre ricevi nella tua parte superiore il lume da Dio, tuo sole eterno, e a lui t'unisci, miri, vagheggi e contempli le cose celesti e sei parimente lucido spettacolo al cielo, stando con aspetto felice in congiunzione con Dio, ma se conversa alle sensualità [...] nella parte superiore tutta ombrosa ti mostri al cielo, allora [...] sei in opposizione co'l celeste tuo sole.

(Casoni, *Ragionamenti* 282-83)[32]

[30] Guaragnella 177-78.

[31] Bellarmino, *De ascensione*, step seven, ch. four, 119; Casoni, *Ragionamenti* 282.

[32] The dialogue between the sun, the moon, and the other planets had been the subject of the third chapter of *Della magia d'amore* ("Come amore sia astrologo"), a dense and at

Like the moon in conjunction with the sun, the soul enlightened by the Word's death understands that its distance from the divinity is not a mark of abandonment, but rather a paradoxical sign of closeness. According to Casoni, a soul in conjunction with its sun is a luminous surface that reflects the sky's rays ("lucido spettacolo al cielo"). Some sort of luminosity inhabits the soul's exile.

The light lying dormant in the created world, in its forms doomed to decay and oblivion and in its creatures exiled from the heaven of heavens, is the core of chapter five of the *Ragionamenti*, called "Delle ricchezze." Some readers could assume that such a cliched title would introduce a trite contrast between spiritual and worldly wealth. In fact, this brief section is one of the most inspired parts of the *Ragionamenti*. Walking out at dawn toward the mountain encountered in the first and the second chapters, Casoni sees that the sun is shining through the morning dew. At dawn, dew grants a layer of golden radiance to nature. Addressing dawn as he were speaking to his soul, Casoni writes:

> Contempla [...] questo colle, com'ei lentamente s'inalza, quasi bramoso di salutarti per ricevere le stille della tua rugiada, con la quale inargenti i suoi fiori. Vedi quest'erba tutta fiorita, vedila trappunta e stelleggiata di fiori, sì che pare seminata di stelle.
>
> (*Ragionamenti* 288)

Dawn is the awareness that visits the soul at the moment of its conjunction with its inner sun. Thanks to this enlightenment, the created world acquires a luminosity that makes it a reflection of the skies. Stars, Casoni says, seem to shine in the grass. This goldlike presence in the air at dawn brings to the fore the clarity within things themselves. Dawn's visible clarity is similar to the clarity that visits the soul during its contemplation of the skies/heavens:

> Contempla, dico, il cielo, per natura semplice, per essenza sottile, per qualità lucido e per materia purissimo, ch'ogn'ora movendosi non mai dal suo luogo si muove, finito senza fine, tutto suo, tutto in sé, sempre a se stesso simigliante, vita del mondo, padre delle stagioni [...]. Non altro che la purissima rugiada che stilla dalla contemplatione delle cose celesti e dall'abborrimento delle ricchezze terrene può estinguere la sete quasi che

times convoluted analysis based on Renaissance astronomy and Florentine Neoplatonism. Casoni merges astronomy and devotional rhetoric in the second part of this lengthy chapter of *Ragionamenti*. After having posited the moon as a symbol of the soul's instability, Casoni goes on to prove that the sun itself is variable (283-85). Casoni's extensive astrological discussion opens as follows: "E non meno variabile il sole, poich'egli ogni giorno cangia l'Oriente co 'l meriggio e 'l meriggio con l'occaso; muta casa ogni mese co 'l mutare un segno celeste e va cambiando gli anni co 'l naturale suo corso; compare nell'oriente e cangia la notte in giorno; cade nell'occidente e tramuta il giorno in notte" (Casoni, *Ragionamenti* 283).

inestinguibile dell'oro [...] chi vuole avere ricchezze bisogna prima avere se stesso.
(Casoni, *Ragionamenti* 290-93)

This passage, which directly echoes the first page of the *Ragionamenti* on the contemplation of a nighttime sky, unmistakably blends the two meanings of the word "cielo." By contemplating the heavens, the soul understands that it does not possess itself. The "dew" that flows down from the heavens is an inner gift that sheds light over the soul's nothingness. Nothingness is the soul's luminosity. The "dawn" of the soul's awareness manifests an inner and outer world enlightened by nothingness. Let us bear in mind that, as Augustine states in the *Confessions*, light was the form that God gave to the abyss of the creation.

The light at dawn is also the setting of the next chapter, "Della virginità," which compares the light descending from the heavens to the inner light of the virginal soul: "Quella [la luce dell'alba] manifesta il corpo lucido distinguendolo dall'opaco; questa sparge da gli occhi i raggi dell'animo casto e luminoso, e lo discerne da quello che di terrene e tenebrose macchie è oscurato. La luce è porpora del cielo; la virginità è il lume della vita" (Casoni, *Ragionamenti* 295). One could say that Casoni's *Ragionamenti* does not consist of seven meditations loosely connected to each other through some metaphorical and thematic recurrences, for it describes a process of inner enlightenment in which the author literally and metaphorically "walks outside" of himself and meditates upon the relationship among created world, human soul, and the Word. In a condition of inner and outer solitude, the subject understands that exile is the sense of his existence. But exile from the Word is also the place where the subject perceives the presence of the incarnate Word as a form of remembrance (the Word's isolation, suffering, and death). Exile is a luminous presence within the creation and human beings. The name of this inner brilliance is "virginity," in the sense that virginity is a clear state of purity that mirrors the purity of the heavens.

The seventh and final chapter ("Della bellezza umana") describes a spiritual closure. From the vault of the firmament and the light of a luminous dawn, Casoni finally focuses on the face of his beloved Lauretta. Like a night sky, her beauty is a reflection of God's beauty:

[...] ti prego per quel celeste lume dell'ideale bellezza ch'in te risplende, per quelle dolcissime tue luci, che sono nel cielo del tuo bel volto l'oriente di due Soli amorosi, che tu riceva nell'orecchie invisibili dell'anima tua queste voci, testimoni addolorati delle mie sciagure, e della tua perfidia.
(Casoni, *Ragionamenti* 300)

This opening section sounds like a trite formulation of baroque love poetry. The beloved woman's cruelty causes deep sorrow in her lover. But why and how is Lauretta cruel? She is not cruel because she denies her sexual favors to the author, something that would contradict the previous chapter on the importance of virginity. Offering a unique interpretation of some essential topoi of baroque

love poetry, Casoni believes that Lauretta is cruel because her physical beauty, which echoes the harmony of the heavens, testifies to the distance between his soul and the divinity. In other words, Lauretta is cruel because she manifests the author's exile from God. Summarizing all the themes covered throughout the first six chapters of the *Ragionamenti*, Casoni states that Lauretta's visible beauty transcends the harmony of every possible aspect of the created world, including the firmament:

> [...] né il canto de gli uccelli, né il susurro delle fronde, né il mormorio dell'acque, né il concento del mondo, né il concento delle sue parti, né la musica delle sfere celesti, né l'armonia di te stessa [anima] arrivano alla soavità della melodia che dalla pellegrina beltà della mia Lauretta dolcemente risulta. (Casoni, *Ragionamenti* 304)

If in chapter one the vision of the firmament had made the wanderer perceive the created world as a place at once inhabited and abandoned by the divinity, in this final analysis of his beloved's beautiful forms the author concludes that no solace derives from the visible world. In our analysis of chapter one, we saw that a certain comfort or pleasant fatigue overwhelmed the author at the end of his night walk and compelled him to go back to his bedroom. Here, at the conclusion of the entire book, the solitary Casoni realizes that to seek solace in the contemplation of the visible beauties (the firmament, dawn, the forms of Lauretta) is a misleading experience. Exile from the "cruel" Lauretta is the core of the human condition. No bedroom awaits the writer at the end of the *Ragionamenti*. A cave is the place where he will bury his lament. The last two sentences of the entire *Ragionamenti* read as follows:

> [...] il giorno già cadente se ne fugge all'occaso, la speranza di rivedere in questo luogo la mia sospirata Lauretta è già fuggita. Portano seco l'aure fugaci i miei giusti lamenti. Fuggirò dunque ancor io quest'antro, e piangendo turberò con le mie voci dogliose il silenzio di queste selve. (Casoni, *Ragionamenti* 310)

At the beginning of this essay I stated that Casoni's *Ragionamenti interni* has a circular structure. If in the first chapter the author walks out at night, while chapters two through six take place at dawn and during the day. At the end of the final chapter, it is dusk time and night is approaching. Unlike the conclusion of chapter one, however, the end of the book does not describe a reassuring experience. The author walks back to a cave, the symbol of a solitary, monastic form of self-scrutiny. Casoni will trouble the "silence of these woods" with his cries. If the last word of a book has any meaning, "selve" and its singular "selva" have a special place in the Italian tradition. No clarity accompanies the wanderer back to his abode. "Selve" visualizes a sense of perdition, of utter confusion. It signifies exile.

University of Chicago

Works Cited

Accetto, Torquato. *Della dissimulazione onesta*. Ed. Salvatore Silvano Nigro. Torino: Einaudi, 1997.

Augustine, St. *Confessions*. Trans. William Watts. 2 vols. Cambridge: Harvard UP, 1997.

Balliani, Camillo. *Ragionamenti sopra la Sacra Sindone*. Torino: Pizzamiglio, 1646.

Bartoli, Daniello. *Dell'huomo di lettere difeso e emendato*. Firenze: Stamperia di S.A.S. alla Condotta, 1645.

_____. *La ricreatione del savio*. Venezia: Prodocimo, 1676.

Bellarmino, Roberto. *De ascensione mentis in Deum*. Antverpiae: Ex Officina Platiniana, 1615.

_____. *Spiritual Writings*. Trans. John Patrick Donnelly and Roland J. Teske. New York: Paulist Press, 1989.

Casoni, Guido. *De la magia d'amore*. Venezia: Zoppini, 1592.

_____. *Ode*. Venezia: Ciotti, 1602.

_____. *Opere*. Venezia: Baglioni, 1626.

_____. *Emblemi politici*. Venezia: Baglioni, 1632.

Corradini, Marco. "La ricerca metaforica di Guido Casoni." *Aevum* 61. 3 (1987): 503-16.

Del Nente, Ignazio. *Eremo interno del cuore*. Firenze: Borghigiani, 1642.

Doglio, Maria Luisa. "'Grandezze e meraviglie' della Sindone nella letteratura del Seicento." *Il potere e la devozione. La Sindone e la biblioteca reale di Torino*. Ed. Vera Comoli and Giovanna Giacobello Bernard. Milano: Electa, 2000. 17-28.

François de Sales. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1969.

_____, and Jane de Chantal. *Letters of Spiritual Directions*. Trans. Péronne Marie Thibert. New York: Paulist Press, 1988.

Gentili, Antonio, and Mauro Ragazzoni. *La spiritualità della riforma cattolica*. Vol. 5/C. Bologna: Centro Editoriale Dehoniano, 1993.

Guaragnella, Pasquale. *Gli occhi della mente. Stili nel Seicento italiano*. Bari: Palomar, 1997.

Harran, Don. "Guido Casoni on Love and Music: A Theme 'for All Ages and Studies.'" *Renaissance Quarterly* 54.3 (2001): 883-913.

Hesiod. Homeric Hymns. Epic Cycle. Homerica. Trans. Hugh G. Evelyn-White. Cambridge: Harvard UP, 2000.

Ignatius of Loyola. *Spiritual Exercises and Selected Works*. Trans. George E. Ganss. New York: Paulist Press, 1991.

Marino, Giovanbattista. *Dicerie sacre e la strage de gl'innocenti*. Ed. Giovanni Pozzi. Torino: Einaudi, 1960.

Molinari, Donatella. "Per un'idea dei rapporti fra poesia e iconismo. La passione di Christo di Guido Casoni." *Lingua e stile* 14 (1979): 431-35.

The New Jerusalem Bible. New York: Doubleday, 1998.

Paleotti, Alfonso. *Esplicatione del lenzuolo ove fu involto il Signore*. Bologna: Rossi, 1598.

Patrizi, Francesco. *Magia philosophica, hoc est Zoroaster et eius 320 oracula chaldaica*. Hamburgi: Biblioteca Ranzoviana, 1593.

Petrarca, Francesco. *Opere latine*. Ed. Antonietta Fubano. Torino: Utet, 1987.

Philosophical Writings of Peirce. Ed. Justus Buchler. New York: Dover Publications, 1955.

Portier, Lucienne. "Les calligrammes de Guido Casoni." *Revue des études italiennes* 43.1-2 (1997): 67-77.

Pozzi, Giovanni. *La rosa in mano al professore*. Freiburg: Edizioni universitarie, 1974.

_____. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi, 1981.

Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra. Ed. Giovanbattista Licino. Bergamo: Comino Ventura, 1587.

Solaro, Agaffino. *Sindone evangelica, istorica e teologica*. Torino: Cavalleris, 1627.

Theocriti aliorvmqve poetarvm idyllia: eiusdem epigrammata. Simmiae Rhodii Ouum, Alae, Securis, Fistula. Geneva: Stephanus, 1579.

Luigi Monga

"Doom'd to Wander": Exile, Memoirs, and Early Modern Travel Narrative

In the course of human history individuals in power rarely failed to use every means at their disposal to dispatch their political adversaries. Whenever execution, the most customary solution, was inconvenient or unfeasible, legal ouster or threats leading to voluntary exile became bloodless alternatives,[1] forcing dissenters to find a new home abroad.[2] At the origin of this predicament there is the problem of "alterity": an inexplicably visceral feeling, borne by the realization that other social groups are different. Because of its collective strength, the most powerful group considers itself better than others and therefore rules.

As early as the 6th century B.C., in several cities of Greece, casting *óstraka* was a constitutional safeguard that allowed civic leaders to remove unwanted citizens from the community for ten years (hence the modern verb "to ostracize").[3] Military victories and reversals of fortunes have usually culminated in dispatching members of the opposition or shipping off entire religious or ethnic minorities.

In A.D. 8, Ovid, one of the most famous Roman exiles, guilty of some unnamed *error* against the emperor, was banished to the eastern outpost of Tomis, on the Pontus Euxinus. Despite the poet's repeated assurances of allegiance and submission, Augustus refused to commute his sentence. Ovid sought to keep writing poetry, building a *monumentum* to his fame as a national poet and implicitly a proud memoir for his unfair treatment. As for many other intellectuals after him, Ovid found in writing a positive answer to the tyrant's wickedness.[4]

[1] Deportation became a common form of exile in modern times. From 1617 to 1776, England dumped common criminals and "dissolute persons" to America, and, eventually, to Australia; France established penal colonies in Africa, New Caledonia, and Guiana; Russia deported her undesirable citizens to Siberia. Later on, the brutality of penal colonies was abandoned, and modern states prefer to jail or execute their dissenters.

[2] Hunger is another catalyst for generations of desperate human beings who choose a self-imposed exile, emigrating with no hope of returning home.

[3] In his early-16th-century encyclopedic *Officina*, under the heading "In exilium missi," Jean Tixier de Ravisy (Johannes Ravisius Textor) collected a number of names of prominent Athenians exiled for dissenting with the local authorities.

[4] Cellini's *Vita* could be considered a last resort solution, writing about himself, building a monument to consolidate his life achievement, at the very moment the grand duke has forced him into artistic inactivity.

The history of the Jews is particularly dramatic in this respect. From the 10th century B.C., when Jerusalem was sacked for the first time, this people was marked by a series of deportations and expulsions. Ezekiel was carried off to Babylon by Nebuchadnezzar with the king and a large body of the Jewish population. The prophet spent the rest of his life in exile, as an interested observer of affairs among his brethren, deploring the immorality of his own people and the just punishment it deserved.

In Roman times, the first crises between Christ's followers and the traditional Jews were solved by the expulsion of the minority from cities that maintained a powerful Jewish community, as happened to Paul and Barnabas in Antioch (Acts 13:50). Conversely, in the early centuries of Christianity, councils of the Church fulminated anathemas and ousted heretics; it was a complete severance of minorities from the mainstream group, akin to pruning a dead branch of a living tree (Matt. 3:10; 7:19). Sanctioning their own ideas, political authorities went as far as to organize their own national churches to emphasize an ever-present connection between religion and politics. More recently, the Holocaust taught the world a dramatic lesson about hatred and intolerance; standards of ethnic superiority disguised under philosophical tenets were used as excuses to drive out and punish unwelcome "others," justifying, directly or surreptitiously, some of the cruelest tragedies in recent history.

Fleeing Florence, where an unjust death sentence had been imposed on him by the Black Guelphs' faction in January 1302, Dante, "florentinus et exul inmeritus," began a political odyssey, a "pena d'essilio e di povertate" (*Conv.* 1:3.2) that taught him, painfully, "sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale" (*Par.* 17: 58-60). Petrarch's maternal grandfather, a notary, falsely accused of corruption, was exiled from Florence a few months after Dante. The government of this factious and turbulent city, enmeshed in continuous internecine squabbles, used death and exile to keep the opposition in check as late as the *Quattrocento*. The influence of local political struggles on the lives of Machiavelli[5] and Savonarola[6] is well

[5] Yet, Machiavelli wrote bitterly negative pages against Dante, downplaying the poet's exile and portraying him as a vindictive, unpatriotic individual who "in ogni parte mostrò d'essere, per ingegno, per dottrina e per giudizio, uomo eccellente, eccetto che dove ebbe a ragionare della patria sua; la quale, fuori d'ogni umanità e filosofico instituto, perseguitò con ogni specie d'ingiuria. E non potendo altro fare che infamarla, accusò questa d'ogni vizio, dannò gli uomini, biasimò il sito, disse male de' costumi e delle leggi di lei [...]. E se per sorte, de' mali ch'egli li predisse, le ne fusse accaduto alcuno, Firenze arebbe più da dolersi d'aver nutrito quell'uomo che d'alcuna altra sua rovina" (*Discorso sulla lingua* 9).

[6] Ironically, one of Cellini's evictions from Florence was caused by a mob of fanatics ("aronzinati cappuccinetti" *Vita* I, 17) who wanted him jailed for being involved in a

known; but other cities, in Italy and abroad, fared no better. Kings and commoners were united in the same fate. Louis XI of France had to seek refuge in Burgundy from 1456 to 1461 before regaining his throne. At the same time in England, Henry VI had to flee to Scotland, a recurrent destiny in his family, for Henry IV, his grandfather and Edward IV, his successor, regained power after being forced into exile (Shaw 5). And in the name of the gods of reformers and counter-reformers, many individuals were forced to seek abroad a place that would allow them freedom of worship. As soon as the victims regained power, however, they often took their turn to exact violent retribution against their own religious foes.

Ousting of people preceded and followed banishment of their books. Luther's works were publicly burned in Cologne and Louvain while he organized similar bonfires of papal edicts in Wittenberg and persuaded the Elector of Saxony to proscribe works written by fellow Protestants with whom he disagreed. And Calvin's Geneva, a city of refuge for religious exiles, soon turned into a theocratic system that imposed serious restraints on the liberty of the citizenry, enforcing a strict discipline that cut off dissenters from all social intercourse and turned them to an inflexible authority made of preachers and elders to be put to death.[7] Meanwhile, censorship to preserve the established faith lead the Council of Trent to the publication of the *Index librorum prohibitorum* (1564), the standard list of books banned from Catholic libraries,[8] while more Christian thinkers, fled their homes or were burned by the Inquisition. Civility and orderliness proved impossible to legislate and controversies raged among Christians, until the Peace of Augsburg (1555) put in effect a Solomonic compromise (*cujus regio ejus religio*) that tied for centuries geography and religious freedom, maintaining uniformity of cult and political allegiance by "freeing" individuals to leave their country in order to practice their faith somewhere else.

At the end of the 16th century, numerous young men left a France divided by the religious wars; half a century later, British aristocrats fled the disarray of the civil war, completing their studies in the Continent while waiting for the re-

brawl. They probably were the remnants of Savonarola's coterie, bouncing back to political power after their leader was burned at the stake in 1498.

[7] Such was the case of Miguel Serveto, who was tried and condemned by Calvin to be burned (27 October 1553) for his theological opinions. This practice went against the rules of separation between Church and State originally outlined by Calvin in his *Institutio christianae religionis* (IV, XI, 5).

[8] The *Index* was suppressed in 1966. Iconoclastic activity, a form of censorship (and metaphorical dispatching of images), has a long history. From the primitive Christians to Islamic and Renaissance purists (Catholic and Protestants alike) to the most recent vandalism on Buddhist statuary by Afghanistan's Talibans, the world's cultural landscape is full of "bonfires of vanities" and broken artifacts.

establishment of a better political climate at home. In the Italian Renaissance artists such as Leonardo and Cellini had to leave the inevitable squabbles among *confrères* and the political turmoil of their home town to seek a peaceful environment in more stable European courts. Elsewhere, the astronomer Tycho Brahe, leaving in disgrace his native Denmark for Vienna, bitterly complained in his "Elegia ad Daniam" ("Elegy to Denmark," 1597),[9] that Norway and Sweden were ready to honor his achievements ("Dania, si taceas, Norici Swecique loquentur," 51). And John Florio, whose family was persecuted in Italy for its Protestant beliefs, eventually found a positive environment in London, where his linguistic abilities opened for him a literary career.

Self-imposed exile to avoid persecution continued: Recusants, non-Conformists, and Puritans in 16th-century England; Quakers before the passing of the Toleration Act (1689); French Huguenots after the revocation of the Edict of Nantes (1685) brought their faith to new shores, while aristocrats or wealthy *bourgeois* escaped the political unrest of their countries. A synopsis of the political history of England in the 17th century was sketched in the ironical account "of the affairs [of England] during the last century" that Jonathan Swift, disguised as Gulliver, gave the king of Brobdingnag: "[...] a heap of conspiracies, rebellions, murders, massacres, revolutions, banishments, the very worst effects that avarice, faction, hypocrisy, [...] hatred, envy, lust, malice, and ambitions could produce" (*Gulliver's Travels* ii, 6).

In the 18th century, the bigotry of the Venetian civil and religious authorities forced Casanova to seek abroad fame and more adventures, and the rabid revenge and bloody feuds of French revolutionaries caused Chateaubriand and other aristocrats to emigrate to save their lives. A few years later, the Austrian regime in northern Italy, fighting all forms of intellectual freedom, jailed in the infamous Spielberg fortress the patriots it did not execute, stirring among its more independent citizens a longing for emigrating to America.[10] Yet Milanese émigrés, patriots "che ramingavano in terre straniere" (Pellico, *Le mie prigioni,* ch. 95), crossed the Atlantic to settle in a free country that, alas, was not immune from vicious occurrences of intolerance against minorities. Paradoxically, Naples, a city governed by a rabid reactionary establishment that banned and executed young intellectuals and *carbonari*, was hailed as the "Paradise of

[9] *Opera omnia*, ed. I. L. E. Dreyer (Hauniae: Libraria Gyndendaliana, 1913-1929), 13:102-04.

[10] As William Berrian noted in 1818, the United Stated, a newly formed country, soon had become "the common subject of conversation at the coffeehouses" in Milan (Berrian 349). From 1835 to the unification of Italy, Austrian oppression in Milan by Ferdinand I and the failure of the 1848 uprising forced the brightest citizens to seek abroad freedom and economic improvement. See my essay "Pier Giuseppe Bertarelli: A Milanese Wayfarer to Eldorado, 1849-1853."

Exiles[11] by some Romantic poets and became a playground where foreign travelers found the last remnants of classical beauty.

And, if it were a need to prove that personal freedom remains an impossible dream for much of humanity even at the dawn of the 21st century, more victims of persecutions based on race, religion or sexual preference still have to flee their homes to seek a peaceful life. Not an exclusive appanage of Christians, casting out or even executing dissenters is still a legitimate solution in some societies, when a *fatwa* is issued by religious authorities. The masses of faceless victims of more discriminations and genocides that have escaped intransigence, poverty, and violence in the Balkans and Middle East, in Indonesia and Africa at the turn of the second millennium, are a sad reminder that exile and discrimination are a chronological constant in the political discourse.

Whatever Machiavelli thought about Dante, the fate the "Ghibellin fuggiasco" (Foscolo, *I sepolcri* 174) remains a tragic paradigm of the victimization of the most vibrant elements in society. Centuries later, Foscolo's own "vita raminga" (*I sepolcri* 12), spent "in lungo esilio fra spergiure genti" (*Sonetti* 6:6), or Solzhenitzin or Salman Rushdie's hiding from death threats of religious zealots, proved the existence of a disturbing continuum between Dante's fate and the wandering of intellectuals of past and recent history.

France's *mirabilis annus* and the Italian Journey

Five civil wars between 1562 and 1576 had left France in disarray. Catholics and Protestants were divided not just by theological viewpoints but also by private resentments, personal ambition, and political intrigues. In the late 1580s the political situation in France had reached its nadir: the king was run out of Paris, the mob had built barricades in the capital, and the Queen Mother, Catherine de' Medici, still considered a foreigner, was hated by the populace. Europe at large was in no better shape; and a German astronomer from Königsberg, Johann Müller (called "Regiomontanus") had prognosticated 1588 as an extraordinary year ("mirabilis annus") of bloodcurdling events ("trista fata") and general mourning ("undique luctus").[12] In the courts of Paris and

[11] "Thou, Paradise of Exiles, Italy" (Percy B. Shelley, "Julian and Maddalo" 57).

[12] Müller's predictions quickly spread throughout Europe; fascinating the emperor Rudolph II, an amateur astronomer, panicking Philip II to jail astrologers and rumormongers, and causing the sailors preparing the invasion of England to desert the Spanish fleet. A Latin translation of Müller's text was quoted in a letter by Étienne Pasquier to M. de Sainte-Marthe (*Oeuvres,* Amsterdam, 1723, II, 331): "Post mille elapsos a partu Virginis annos, / Et post quingentos rursus in orbe datos, / Octuagesimus octavus mirabilis annus / Ingruet, et secum tristia fata feret. / Si non hoc anno totus malus occidit orbis, / Si non hoc anno terra fretumque ruunt, / Cuncta tamen sursum volventur, et alta deorsum / Imperia, atque ingens undique luctus erit." (A Latin translation of some of Müller's astrological writings had been published by Gryphius in Lyons in 1553.)

Blois a series of murders made Müller's predictions grimly accurate. The assassination of Henri de Lorraine, Duke of Guise, and his brother, Louis Cardinal de Lorraine, was ordered in Blois by Henri III (December 23 and 24, 1588); soon, the Queen Mother, Catherine de' Medici, died of natural causes, and the king himself was killed by a deranged monk a few months later. Other European rulers were getting close to their end: the Valois dynasty in France; the reign of Philip II in Spain, with the debacle of the Armada; and soon a fracas in England with the murder of a king.

The end of the 16th century saw a generation of French young men, bourgeois and aristocrats, looking for peace and quiet in Italy. Montaigne's journey to Italy (1580-81) was undertaken for the same reason, as he confessed in his *Essais*: "L[a] cause qui me convie à ces promenades c'est la disconvenance aux meurs presentes de notre estat. [...] Dieu en chasse loing nos divisions!" (III, 9).

After the Italian Wars, the loss at Pavia (1525) and the setting of the *pax hispanica*, the Spanish supremacy in Italy after the peace of Cambrai (1530) and the treaty of Cateau-Cambrésis (1559), French travelers did not immediately start a widespread pilgrimage to Italy. The repository of political wisdom, even in her saddest days, Italy was still an effective teacher of high esthetic doctrine and subtle political games, in an ambiance made dangerous by a fragile balance of power and interfering international powers. The presence of French citizens in Italy was not well accepted, particularly in Spain-dominated areas, and bad blood among denizens of the rival countries was still common. But other elements were at play. The presence of the Inquisition on most of the Italian territory spurred an overwhelming mistrust for citizens from Protestant countries or countries like France, where the religious debate was still being fought long after Henri IV had renounced his Protestant affiliation to gain the crown. In a Rome dominated by distrust for foreign visitors, many travelers felt closely watched and in danger, wrote Villamont:

[...] il ne faut nullement parler des choses concernant l'Église, la foye et le Pape, sur peine d'encourir le peril d'estre mis en inquisition, en laquelle estant entré une fois on a moyen de s'y reposer longuement auparavant qu'on demande pourquoy on y a esté mis, de maniere que celuy qui veut eviter cest inconvenient doit estre modeste en son parler, signamment des choses susdites, d'autant qu'il y a des espies en Rome, qui rapportent tout ce qui se fait à Sa Sainteté.

(*Voyages* 88-89)

It was, indeed, a theological mistrust for the foreigners that could lead to imprisonment. Life in Rome was still reasonably safe and enjoyable, provided that the traveler had enough money and savvy: "[...] vivez," concluded

Villamont, "hantez les putains, joüez, blasphemez et commettez toutes sortes de pechez, personne ne vous dira rien" (89).

In Spanish-dominated areas of the Peninsula, however, there was still a clear, although not life-threatening, danger. French travelers, Spain's traditional enemies, were kept away from castles and fortified areas in Milan[13] and verbally abused whenever they encountered Spanish troops on southern roads. The fact that there was a strong contingent of French residents in Naples and Palermo at the end of 1588 appears to prove that their presence there was at least tolerated by the Spanish authorities. For a couple of centuries southern Italy had seen a seesaw of French and Spanish rulers, and the volatile political discourse of southern Italy consisted in regretting the demise of previous rulers. On February 11, 1588, on their way to Naples, the journal of a group of Frenchmen reported the verbal abused they received from some Spanish soldiers, but no bodily harm was suffered:

> [...] nous trouvasmes une compagnie d'espagnolz qui s'en alloient à Gaiette, desquelz nous receumes beaucoup d'indignités de parolles, nous appelant Luteriens et aultres injures.
>
> (*Discours viatiques* 88)[14]

Spaniards generalized their hatred for the French by defining them as Protestant, yet many of the French travelers in Italy were victims of the social instability caused by the Protestant uprising.

An implicit fear of identifying themselves with one religious belief is common in some of the travel narratives of these years. Some French travelers writing their journal in Italy hid their religious background because it was easy to fit with the Catholic majority. Perhaps, they were afraid that someone could read their travel journals and denounce them to the Inquisition. A few years later, Jean-Jacques Bouchard hid under Greek transliteration names and words

[13] The Milanese branch of the Inquisition under the Spanish domination was particularly severe for Protestant expatriates under the Borromeo cardinals, Carlo (1560-1584) and Federico (1595-1631). John Evelyn mentioned a widespread "dread of the Inquisition" at his approach of the city. He and his companions were received with respect by Fr. Francesco Bernardino Ferrari, the *Prefetto* of the Biblioteca Ambrosiana, for whom they had letters of recommendation. However, when Alexander Burnett, an Englishman they befriended in Milan, died accidentally and was suspected to be a Protestant, Evelyn and his friends hastened to leave town the following morning, fearing that Burnett would be discovered under a systematic inquiry and all his acquaintances punished ("the Inquisition here being so cruelly formidable and inevitable on the least suspicion" 505).

[14] It was the same contingent of Spaniards who the next day reportedly met another group of French travelers on their way to Naples (*Voyage de Provence et d'Italie* 78); the viceroy switched frequently his troops from one fortress to another to avoid a development of over-friendly relationship between them and the local citizenry.

that could uncover his thoughts and activities. Had his autobiographical *Journal*, written in Italy, fallen into the wrong hands, the young *abbé*'s blossoming career, and even his life, could have been imperiled.

"England Is No Place for Me": The Great Rebellion and the Grand Tour

Scholars disagree on the exact chronology of the social phenomenon called "the Grand Tour." To a certain extent, the pilgrimage of British young men to the Continent was enhanced by the political conditions in early seventeenth-century England, even though a few English travelers (Hoby, Moryson, Coryate, and Dallington, among others) had left their country in the course of the preceding century. Some of them were soldiers or merchants, and they had left England, as Edward, Earl of Clarendon, writes, "in that strict time of queen Elizabeth" (*The Life* i, 3). Many students chose Padua as their *alma mater studiorum* during the scholars' Grand Tour, for that "course of learning and ingenious studies" (Shakespeare, *The Taming of the Shrew* I, i, 9): a new *curriculum studiorum* set for the British youth in the 16th century.

By and large, seventeenth-century tourism was motivated by political crisis. Whenever plague or hostilities developed in Europe, civilian travel was forced to abate, but the number of Englishmen who left their country increased whenever the political situation in Britain deteriorated. Many British travelers preferred not to take sides during the Civil Wars; rather than live under the Commonwealth and the protectorate or face punitive taxation, they waited patiently on the Continent for better times, sometimes even becoming permanent residents in foreign lands.[15] Dissidents became tourists, wrote guidebooks, tutored or guided other exiled countrymen in their Grand Tour of the Continent.

In early 1648, in the lull between England's first and second Civil War, John Raymond, who had returned home after a long European tour, composed a comprehensive English guidebook to Italy. It was the first of numerous accounts by British exiles to introduce the Grand Tour of Italy to their countrymen who prepared to flee the internal strife of what was soon to become "a Kingdome without a King.[16] Now more young men were doomed to wander abroad,[17] waiting for the return of better times and a more peaceful climate in their country. John Reresby was very specific about the reasons why young British

[15] Milton was a noteworthy exception to this predicament. In 1639, he left the Continent and returned to London and to "the sad tidings of civil war," thinking it reprehensible to travel abroad "while [his] fellow-citizens at home were fighting for liberty" (*Complete Prose Works*, ed. D. M. Wolfe, IV, pt. 1, p. 619)

[16] Sir John Berkenhead's prophetic expression found its accomplishment a few years later with Charles II's execution. It is striking to see the similarities between England in the 1640s and France in the 1580s.

[17] "'Twas usefully done [the Italian tour by Royalist exiles], since now so many of us are doom'd to wander" (John Raymond, *Il Mercurio Italico, or An Itinerary*, f° A6v).

men left their country between 1640 and 1660: the Puritan Revolution was a strong catalyst that made a forced Grand Tour very desirable:

> I left England [25 April 1654] in that unhappy time when honesty was reputed a crime, religion superstition, loyalty treason; when subjects were governors, servants masters, and no gentleman assured of any thing he possessed; the least jealousy of disaffection to the late erected commonwealth being offence sufficient to endanger the forfeiture of his estate, the only laws in force being those of the sword. The posture of affairs so changed the face of home, that to live there appeared worse than banishment; which caused most of our youth (especially such whose families had adhered to the late King) to travel; amongst others myself.
>
> (Reresby 1)

Or, as Richard Flecknoe wrote from Ghent in 1640,

> [...] there are diverse Birds that flie away, when Stormes and Winter comes, one of those Birds am I, for all prognosticks Mariners observe of ensuing Storms, and I have observed in England, the billows beginning to swell high, and those Porpoices which, were the Times fair and serene should be i' th' Bottom, dauncing on the Top. [...] Besides educated as I am in the Arts of Peace (Musick and Poetry) [...] England is no place for me.
>
> (quoted in Chaney 61)

Italy, "the only Country now free from Wars and the miseries it brings in train of it" (Richard Flecknoe in Chaney 63), became the natural place for British exiles, at least after 1620, when the hazards and restrictions to English Protestants in territories held by Spain had abated. Italy was not exactly the peaceful place Flecknoe claimed, but it had a universally acknowledged reputation of ancient and modern attractions for all intellectuals. One could therefore make a case of dating the starting of the Grand Tour at this troublesome moment in British history (Chaney 63-64). The exiting youth aimed to reach France, geographically closer to England, and whose language was better known to young scholars and aristocrats,[18] but continued into Italy for a time of discovery, reshaping an entire generation of youngsters, who returned home and attempted to influence the cultural landscape of their country.

Cardinal de Retz's Road to Exile: "Asile" and "Exil"

A memoir, still an ill-defined literary genre, often confused with autobiographical narrative, has a definite character of an *apologia pro vita sua.*

[18] "The Covenant being press'd, which ensnared so many to take part with the rebells, & the longer escaping in the cause of my so frequent motions hitherto, I resolved a fresh on my journey into France [1643], so [...] we came before Calis [Calais]" (John Evelyn, *De Vita propria*, *The Diary* I, 555-56).

Etymologically related to *mémoire*, it is a device intended to help the writer to remember (*pro memoria*) something that is dear and risks to be forgotten: a genre privileging the writer's subjectivity, selecting and emphasizing whatever fits a private agenda. Such a self-defense is "le produit de la réflexion d'un homme qui analyse, au soir de son âge, ce qui a fait le sel de son existence" (Hipp, xx), exactly what Jean-François-Paul de Gondi, cardinal de Retz, had in mind when, prodded by friends, he started penning his *Mémoires*: the events of his political career and his constant fight against Louis XIV.

"Un dangereux esprit," as the young *abbé* admittedly had been defined by Richelieu (136), he wanted to share with history his life and troubles. Positively partisan in his version of the political events of his time, de Retz is unabashedly honest when he describes his private life, and does not hide his liaisons and even his unspeakable motivations. A great part of de Retz's extensive and detailed autobiography deals with his exile from France, his vicissitudes at the court of Spain, and his humiliations in the Roman Curia by the cardinals financially supported by Louis XIV to oppose de Retz. As a travel narrative, this memorial is an unsurpassed example of seventeenth-century hodoeporics.

"Petit, myope, noiraud, mal fait" (Bertière 372), positively unattractive according to his own admission ("Mme de Carignan disait un jour, devant la Reine que j'étais fort laid, et c'était peut-être l'unique fois de sa vie où elle n'avait pas menti" 718), de Retz had the aggressiveness of the short, unseductive male who knows how to capitalize on his intellectual qualities to promote an oversized ego.

As a young scholar, young de Retz had experienced his first exile, when he took the first place in an examination at the Sorbonne, beating the *abbé* de La Mothe-Houancourt, Richelieu's *protégé*, and enraging the powerful cardinal. To avoid the jealousy of the Parisian Academy and the ecclesiastical establishment, he left for Venice, a city where his amorous escapades forced him to seek refuge in Rome. The death of his second brother, destined to the ecclesiastical career, opened for him the door for a rapid advancement in the Church hierarchy, despite the little inclination he felt towards clerical life: "[...] mes occupations ecclésiastiques étaient diversifiées et égayées par d'autres, qui étaient un peu plus agréables" (163).

As a bishop coadjutor of his uncle, the old archbishop of Paris, and then his successor, de Retz acquired immediately great influence with the local bourgeoisie, gradually turning against Cardinal Mazarin and the king. Arrested and imprisoned (December 1652-August 1654), he escaped, beginning a long odyssey away from France (1654-62) which is at the core of his memoir. By the time he started writing it, the cardinal had undergone a radical conversion and had abandoned the glitter of his position. De Retz's *Mémoires* cannot be dismissed simply as an act of revenge against his political enemies; it is also a courageous attempt to set the record straight in a momentous fight that set the

Church against the king, who had slowly become a "princeps solutus legibus": a powerful individual who could legally and morally do anything he chose, in politics as well as in his private life.

De Retz's road to exile brought him to Spain (September 12, 1654), a *pícaro* disguised as a fisherman in a small boat full of sardines. Refusing Philip IV's generous offers to settle in Madrid, where he would have been, justifiably, considered a traitor to his king, he chose the court of Rome ("l'asile naturel d'un cardinal et d'un cardinal et d'un évêque persécuté" 969), knowing very well its stinging internal intrigues ("je connaissais assez la cour de Rome pour savoir que le poste d'un réfugié et d'un suppliant n'y est pas agréable" 968).

His voyage to Rome is typical of a *roman de voyage*: none of the usual adventures is missed. In Pamplona he find himself, *incognito*, in the middle of a revolution surrounded by a crowd of *endemoniados* (972); in Zaragoza he is confused for Charles II of England, and honored by "cent et cents galanteries" from the local ladies; only in Valencia, ready to embark on a galley for Rome, can he finally enjoy some pleasure: the exotic perfumes of the best garden in the world:

> [...] les grenadiers, les orangers et les limoniers y font les palissades des grands chemins. Les plus belles et les plus claires eaux du monde leur servent de canaux. Toute la campagne, qui est émaillée d'un million de fleurs différentes qui flattent la vue, y exhale un million d'odeurs différentes qui charment l'odorat.
>
> (974)

His fascination for the scenery conveys the grandiose elements he has admired in the backdrops of the best operas, as in his description of the harbor of Minorca, where his Spanish galley landed for the night:

> Son embouchure est fort étroite et je ne crois pas que deux galères à la fois y puissent passer en voguant. Il s'élargit tout d'un coup et fait un bassin oblong, qui a une demi-lieue de large et une bonne lieue de long. Une grande montagne, qui l'environne de tous les côtés, fait un théâtre qui, par la multitude et par la hauteur des arbres dont elle est couverte, et par des ruisseaux qu'elle jette avec une abondance prodigieuse, outre mille et milles scènes qui sont sans exagération plus surprenantes que celle de l'Opéra. Cette même montagne, ces arbres, ces rochers couvrent le port de tous les vents, et, dans les plus grandes tempêtes, il est toujours aussi calme qu'un bassin de fontaine et aussi uni qu'une glace.
>
> (977-78)

The sea voyage from Spain to Rome, undertaken during the dangerous winter season, is a compendium of the commonplaces of this genre, and de Retz's oversized ego offers his reader an anthology of mishaps from which he always emerges as a hero: encounters with enemy ships, battles with corsairs, and a terrible storm. Even the quarantine before entering Tuscany becomes "une

légère quarantaine" of nine days, always "servi magnifiquement" by the grand duke's courtiers and entertained by the local aristocracy. But de Retz finds out soon that the political environment in Rome is not in his favor. He had known since his escape from Paris that his asylum was going to be nothing less than an exile: "[...] il y a des temps dans lesquels il n'est pas malaisé de prévoir que ce qui devrait servir d'asile peut facilement devenir un lieu d'exile" (969). He had hoped that Alexander VII, a pope de Retz had helped elect, could moderate the powerful faction of the cardinals subservient to Louis XIV. Unfortunately, Alexander died very soon, and the cardinal's exile in Rome became unbearable.

De Retz's *sprezzatura* leads him to portray himself as an individual who easily excels in whatever activity he chooses to engage in, from university examinations, to duels, to winning punctilious questions of pride; his victories include even amorous engagements with the ladies of the aristocracy. At times he likes to show his strength when tempted by the flesh, penniless but as generous as a prince, forgiving even his greedy and unforgiving ecclesiastic brothers. The heroic tone of his narrative is immediately set. De Retz is an individual who stands up to the king's powerful prime ministers, his fellow cardinals Richelieu and Mazarin, and eventually challenges even the royals authority. But it is an uneven contest, one churchman against the political might of the most powerful prince in 17th-century Europe. Eventually, after his fall, de Retz turns to God and finally retires to a monastery, but he still fights to set the record straight. Many of his readers remember the facts, so any bending in de Retz's *Mémoirs* is limited to the realm of his intentions. There may be errors in details, but historians agree that the whole of his memoir is faithful ("[...] l'erreur de détail ne doit pas dissimuler la vérité de l'ensemble" Hipp xxviii). And de Retz charms the readers with his simplicity.

The character who is denied an active role in the political discourse replaces acting with writing. The decision to write one's own life story changes an apparent loser into a winner, for it gives him not only an audience, but also the chance of continuing his involvement in the political arena.

It is natural that de Retz's memorial, written by an old man thirty years after the facts, from a Benedictine monastery where he finally retired, aims at reshaping a life story in which travels are only peripheral elements.

The examples we have chosen show the variety of developments of a theme that goes beyond the traditional definition of exile as an expulsion from one's native land or home by authoritative decree. Some of the individuals we encountered were not expelled, but fled before an authoritative decree was even issued, certainly avoiding a harsher punishment. Others were "doom'd" by a political or religious environment to embark in a journey that concealed fear under a youthful desire to learn. It was, perhaps, the only positive element in an otherwise cruel world. The hard choice of leaving one's country in despair offered a generation of young travelers the chance to open up to a new

environment and come back to their society ready to apply the lessons of change they had learned. We could also have shown Cellini's psychological home exile after Cosimo I withdrew his patronage, forcing the artist to assume the new role of a writer. For writing was the best revenge for many exiles who created an everlasting image for themselves instead of accepting to be victimized in an otherwise bland career under the patronage of a tyrant. Cardinal de Retz is in a position similar to that of Cellini. Had he submitted to the king's despotic authority, he could have lived a peaceful and honorable existence in Paris. His enormous pride, combined with Louis's self-aggrandizing, led him to engage in a continuous battle with the king, a losing political confrontation that allowed him the time to create his own heroic persona. From Ovid to Cellini and de Retz, the narrative of exile has often taken the shape of a memorial, the last chance to defend one's personal view, re-shape history, expose enemies, and build a monument of fame that would outlast a tyrant's reign. But it was also a chance to improve one's lot, open one's mind to a foreign culture, before returning home, like Dante's Ulysses, rich in "virtute e canoscenza." Their uprooting forced a poetic "re-creation" in their mind of a spiritual *locus amoenus,* built on a feeling of not belonging in the place of their exile. And their return home was a chance to apply all lessons learned abroad.

Vanderbilt University

Works Cited

Berrian, William. *Travels in France and Italy in 1817 and 1818.* New York: T. & J. Swords, 1821.

Bertière, André. *Le Cardinal de Retz mémorialiste*. Paris: Klincksieck, 1977.

Bertrand, Gilles. *Bibliographie des études sur le voyage en Italie: voyage en Italie, voyage en Europe: XVI^e^-XX^e^ siècle*. Grenoble: CRHIPA, 2000.

Chaney, Edward. *The Grand Tour and the Great Rebellion: Richard Lassells and "The Voyage of Italy" in the Seventeenth Century*. Genève: Slatkine, 1985.

Cervigni, Dino S. *The "Vita" of Benvenuto Cellini: Literary Tradition and Genre*. Ravenna: Longo, 1979.

Edward, Earl of Clarendon. *The Life of Edward Earl of Clarendon*. Oxford, 1857.

Evelyn, John. *De vita propria. The Diary*. Ed. E. S. de Beer. Oxford: Clarendon Press, 1955.

Hale, John. *The Civilization of Europe in the Renaissance*. New York: Touchstone, 1993.

Hipp, Marie-Thérèse. "Introduction." Retz ix-xxxvi.

Monga, Luigi. "Pier Giuseppe Bertarelli: A Milanese Wayfarer to Eldorado, 1849-1853." *Southern California Quarterly* 69.2 (1977): 129-38.

_____. "*Ut hominibus singulis, sic populis suae laudes, suae tabes*: visioni dell'*altro* nell'apodemica europea del Rinascimento." Emanuele Kanceff, ed. "'*Lo sguardo che viene di lontano': l'alterità e le sue letture*. Moncalieri: CIRVI (2001) 1: 373-96.

Raymond, John. *Memoirs and Travels*. London, 1904.

_____. *Il Mercurio Italico, or An Itinerary Contayning a Voyage Made through Italy in the Yeare 1646 and 1647*. London: Humphrey Moseley, 1648.

Reresby, John. *The Memoirs of Sir J. R.* Ed. J. J. Cartwright. London: Longmans, Green, 1875.

Retz, Pierre de Gondi, cardinal de. *Mémoires. Oeuvres*. Ed. M-Th. Hipp and M. Pernot. Paris: Gallimard, 1984.

Shaw, Christine. *The Politics of Exile in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

Stoye, John. *English Travellers Abroad, 1604-1667*. 1952. New Haven: Yale UP, 1989.

Villamont, Jacques. *Les Voyages du seigneur de Villamont*. Paris: C. de Montr'oeil et J. Richer, 1600.

Nicola Bietolini

I "concatenati dolori": esilio, scrittura e censura nell'autobiografia letteraria e nel poema "L'esule" di Pietro Giannone

> Cominciarono in questo nuovo anno i miei concatenati dolori "a rendersi più sensibili", i quali sempre più esacerbandosi, per proprio esperimento mi fecer conoscere che la fortuna non comincia mai per poco.
>
> (Giannone, *Vita* 234)

La vicenda umana e la parabola letteraria e filosofica in Giannone si intersecano e si corrispondono strettamente, entrambe segnate dallo spartiacque traumatico e decisivo dell'esilio.[1] La stessa impostazione edificante ed esemplare della autobiografia risente in misura determinante di una visione paradigmatica che interessa gli eventi chiave di un'esistenza travagliata dal trauma della separazione rispetto al contesto culturale ed affettivo originario, ma soprattutto segnata dal ripetersi costante ed inesorabile di una serie concatenata e ciclica di dolori, generati dall'esilio forzato iniziale, ma alimentati dalla incessante persecuzione ecclesiastica e curiale. Il Proemio illustra in forma affastellata e caotica le tematiche essenziali orbitanti intorno all'esilio, che saranno sviluppate più distesamente ed ordinatamente nel corso della trattazione, a cominciare dalla decisione di compilare l'autobiografia in circostanze disagiate ed oppressive che impediscono di tramandare all'esterno la propria esperienza intellettuale secondo i canali convenzionali, con l'intento di costruire sapientemente un documento letterario e umano che immortali la condizione universale del cittadino virtuoso oppresso dalla corruzione del sistema degradato e degradante che lo circonda. Si alternano e si compongono a ritmo febbrile ed in ordine sparso, nell'incalzante flusso delle argomentazioni addotte dal recluso e sfiduciato Giannone, la consapevolezza di una vita non eccezionale o memorabile ma ordinaria e dignitosa, sottoposta tuttavia a vessazioni intollerabili ed emblematica di una determinata, sfavorevole e perigliosa, temperie storico-culturale; l'onta della congiura e della maldicenza; la necessità morale di ripristinare la verità storica e documentaria dei fatti, distorti dagli artificiosi commenti mistificatori dei suoi detrattori, basati su dati falsificati e spuri ed agevolati anche dalla irrimediabile perdita dei propri scritti, unici

[1] P. Giannone, *Vita* 85-336. Per un approfondimento critico e bibliografico, si consulti Bertelli 340-66.

depositari del vero pensiero dell'autore.

Giannone evidenzia così il carattere esemplare delle vicissitudini di un proscritto, rivelatore dell'iniquità dell'italiano settecentesco che vanifica il desiderio di virtù e di conoscenza in studi sterili e superficiali; in ultima analisi, emerge prepotentemente alla ribalta la inquietante decadenza dei costumi morali che alimenta la schiavitù materiale e la sudditanza psicologica nei confronti del dominatore straniero:

> Prendo a scrivere la mia vita e quanto siami accaduto nel corso della medesima, non già che io presuma di proporla a' lettori per esempio da imitare le virtù forse da me esercitate, o da sfuggire i vizi de' quali fui contaminato; ovvero perché contenesse fatti egregi e memorandi e fuor del corso ordinario delle umane cose adoperati—poiché son persuaso che, sicome in me non furono estreme virtù od estrema dottrina da imitare, così mi lusingo che non vi saran estremi vizi oppure estrema ignoranza da fuggire. Prendo a scriverla perché, trovandomi ritenuto fra le angustie d'un castello, dove privo di ogni umano commercio traggo miseramente i miei giorni; e dubitando, per la mia età cadente, non dovessi quivi finirla [...]. Sono ancora a ciò spinto dal riflettere che, avendomi il mio destino condannato ad esser bersaglio dell'invida maladicenza di molti miei nemici, i quali non meno presero a malmenare i miei libri che a detrarre e malignare le mie azioni, intendo che gli amatori della verità ne abbiano una sincera e fedele narrazione, e non si dia occasione a' maligni di oscurarle, o vividamente rapportarle. E poiché, dopo il mio naufragio, vari miei scritti andarono sparsi di qua e di là, perché tutti sappiano separare i veri da falsi, che potrebbero gli invidiosi, forse, a me ascrivere, manifesto qui fedelmente, uno per uno, quali fosser i miei propri e legittimi parti. Ma soprattutto prendo a scriverla perché sia a gli altri di documento, e specialmente a gli uomini probi ed onesti ed amanti del vero, quanto sia per essi dura e malagevole la strada che avran da calcare per passar la loro in questo mondo liberi e sicuri, fra la turba di gente improba ed infedele e tra l'infinito numero degli sciocchi e de' malvagi, massimamente a chi avrà sortito la disgrazia di nascere sotto grave e pesante cielo, ed in terreno servo e soggetto e ferace di pungenti spine e d'inestricabili pruni e triboli [...] Forse potrà anche riuscire di loro utile, in leggendo nel corso della medesima quanto gli uomini sovente si affatichino indarno fra studi vani ed inutili, e le preziose ore del tempo inutilmente consumino fra le ricerche di cose vane che niente conducono, né per reggere la nostra vita nella strada della virtù [...] né per illuminare le nostri menti nelle cognizioni delle scienze utili e necessarie; anzi per maggiormente invilupparle tra questioni vane ed astratte. Delle quali, doppo essersi lungamente affaticati, ne sapranno molto meno di prima, quando cominciarono ad investigarle.
>
> (*Vita* 3-4)

Questo incombente ostacolo alla libera propagazione dei saggi storico-giuridici sfocia in una messa al bando non solo della persona fisica di Giannone, ma, umiliazione più cogente, dei suoi scritti. Si instaura così il circolo vizioso cruciale che travaglia ed inibisce la produzione autobiografica e filosofico-giuridica del riformatore napoletano; tale reiterazione ossessiva della stessa sequenza di paradigmi culturali ed esistenziali ad un tempo viene rispecchiata

fedelmente, con l'aggiunta di una retrospettiva venatura fatalistica, nella rievocazione autobiografica. La costellazione di poli tematici emblematici si articola in una triade di categorie semantico-culturali onnipresenti e complementari. La scrittura consiste nella proposizione del proprio pensiero con fini pedagogici e morali e nella investigazione introspettiva delle ragioni esistenziali e psicologiche delle formulazioni teoretiche più ardite e polemiche. La censura implica l'esclusione dal circuito comunicativo della cultura ufficiale tramite una proscrizione dispotica arbitraria e priva di riscontri probanti con il testo, seguita dalla pubblicazione su commissione curiale di opuscoli polemici e denigratori, che veicolano un'immagine deformante e palesemente scorretta sul piano filologico-ecdotico della originale fattura filosofica insita nelle opere di Giannone. La logica conseguenza degli stadi precedenti del calvario ideologico di Giannone è rappresentata dalla stampa clandestina, cioè dalla circolazione limitata, occulta ed alternativa alla edizione corrente, di un numero esiguo di copie degli scritti composti durante l'esilio, sottoposti ad una sorta di autocensura preventiva per renderli meno indigesti all'inquisizione ecclesiastica e destinarli ad una cerchia di mentori ed amici; essi rivestono la duplice funzione di salvaguardare comunque un legame con la cultura italiana e di rettificare le calunnie e le estrapolazioni od interpolazioni infamanti compiute dagli estensori dell'Indice pontificio, e dai loro scrivani ideologicamente scorretti, per garantirsi una documentazione difensiva autentica e accurata, corredata anche da sorvegliate e certificate versioni in lingua straniera tese a ristabilire la propria reputazione etica e specialistica all'estero.[2] Questa combinazione di fattori condizionanti esercita il suo influsso decisivo sulle teorie giannoniane, principalmente nefasto, ma in parte anche foriero di un ripensamento degli aspetti più radicali della dottrina giurisdizionalista circa l'equilibrio gerarchico tra il primato politico e civile del potere temporale laico e lo statuto legittimo del potere spirituale ecclesiastico.[3] Del resto, la tendenza a

[2] Per il continuo contessersi, con poche e scarne varianti secondarie rispetto ad un denominatore simbolico esplicito e costante, dei temi summenzionati e l'importanza risolutiva della scelta di ricorrere ad edizioni tipografiche mirate per la diffusione settoriale delle proprie teorie specialistiche, si passino in rassegna a titolo esemplificativo: *Vita* 70 sgg.; 90 sgg.; 97 sgg.; 117 sgg.

[3] Sull'evoluzione del pensiero di Giannone si veda un'illuminante riflessione del pensatore napoletano circa il carattere collaudato delle sue dottrine e la esplicita referenza alle fonti storiografiche più autorevoli: "Come se io insegnassi cose nuove, e non già vecchie, scritte da' più accurati, dotti, seri e gravi scrittori, che io, fuor del costume degli altri storici, additava nel margine, perché ciascuno potesse riscontrargli e non si abbandonasse alla sola mia narrazione; sicché io soleva dire a coloro che mal riferivano, che mi mostrassero qual fosse questa nuova dottrina che io insegnava, giacché mi riputavano capo d'una nuova setta" (*Vita* 132). Si consideri anche l'ammissione di una radicale svolta programmatica nello studio antropologico-filosofico, che slitta da una prospettiva esclusivamente teorica e tecnico-giuridica ad un piano più eclettico,

discostarsi dalla tradizione di un insegnamento superficiale ed inadeguato ed a correggerne le mende più vistose tramite integrazioni argute e personali si evidenzia fin dal giudizio caustico espresso sul suo primo maestro; questi viene esplicitamente bollato da Giannone di incompetenza giuridica ed ottuso autoritarismo, ma soprattutto stigmatizzato per la mancanza di acribia filologica e di dimestichezza diretta con i testi primari affrontati impropriamente non sulla scorta dell'originale ma tramite compendi arbitrari e denigratori, come lo studioso napoletano evince da un confronto sinottico e sistematico con altre fonti più valide ed acclarate:

> Giunsi in Napoli ne' principi del mese di marzo 1694, da que' ai quali io fui raccomandato, non per mancanza di affetto, ma per poca conoscenza che aveano de' più insigni professori di legge civile e canonica in casa d'un lettore, il quale, secondo che col progresso e più per l'avvertimento di altri più saggi conobbi dapoi, poco sapeva dell'una e meno dell'altra, del di cui nome io non voglio per ciò ricordarmi; poiché, oltre ad insegnare sopra alcuni scritti da altri scipitamente composti, l'avea ripieni d'inutili questioni [...] e se io le leggi ed i canoni che si allegavano voleva cercarli e riscontrargli nel Corpo del ius civile o canonico, o non le trovava affatto, o pure le ravvisava tutte mal a proposito alligate, guaste e non intese: ciò che mi dava indizio che il mio maestro erasi poggiato su l'altrui fede, non ch'egli l'avesse mai lette ed osservate. Posto in questa confusione ed intrighi, da' quali, come poteva meglio, m'andava distrigando colla lettura de' testi originali e con comunicare le mie difficoltà ad altri d'età e di dottrina più avanzata, de' quali io cominciava ad acquistar conoscenza ed amicizia [...].
>
> (*Vita* 8-9)

Il crocevia decisivo per l'allineamento dei poli della scrittura e della censura sul versante obbligato dell'esilio, cioè dell'esclusione dalla libertà di espressione e di circolazione della propria persona e delle proprie idee nel contesto culturale d'appartenenza, coincide con la pubblicazione del trattato storico-politico *Istoria civile del Regno di Napoli* (1723, *Vita* 68-76). Giannone descrive dettagliatamente l'occasione e le circostanze della edizione dell'opera, delineando un modello rappresentativo che risulterà costante e sarà replicato a più riprese nel corso dell'autobiografia ed assume quindi un carattere paradigmatico. Esso è costituito dalla stampa in tiratura limitata con dediche mirate; dalla censura ufficiale della Chiesa; dalla divulgazione clandestina, frammentaria e incompleta dell'opera, che esula dalla cerchia limitata dei destinatari indicati dall'autore e si sparge in infinite versioni parziali ed anomale presso un bacino di utenza abnorme ed incontrollabile; dalla conseguente proscrizione ecclesiastica dell'opera e del suo autore che innesca una nuova smentita da parte dell'interessato e riavvia l'intero processo circolare:

frammisto di cognizioni storiche e culturali mutuate dalle fonti documentarie antiche e di intuizioni illuministe (*Vita* 193 sgg.).

Compita la stampa, e fatti condurre gli essemplari in mia casa, al numero di mille — che tanti se ne imprimerono in carta ordinaria, ed altri cento in carta reale, col ritratto dell'imperadore, a chi l'opera era stata dedicata, e con mia divota lettera al medesimo consacrata, — ne feci di questi ligar uno nobilmente ornato, e lo presentai al cardinal viceré [...]. Di questi medesimi essemplari di carta reale ne feci ligar altri, e gli presentai, uno per uno, a tutti i reggenti del Collaterale ed a gli altri supremi ministri a cui eran dovuti, i quali, oltre di cortesemente ricevergli, me ne rendettero molte grazie. Presentai de' consimili esemplari, uno per uno, a tutti gli Eletti della città di Napoli, in nome della quale mi furon rese le grazie, accompagnate con un dono d'argento, in memoria della loro gratitudine, e con eleggermi avvocato ordinario della Città. Altro esemplare, riccamente ornato, come quello che doveva presentarsi alla Maestà di Cesare, fu disposto per l'imperial corte di Vienna, insieme con altri esemplari che doveano presentarsi al presidente, a' reggenti ed altri consiglieri, secretari e ministri, che componevano in Vienna il Consiglio di Spagna [...]. Non passarono quindici giorni, che leggendosi questa mia opera a pezzi, quasi tutti si arrestavano a gli ultimi capitoli de' libri ove trattasi della politica ecclesiastica; e dall'indice de' capitoli scoperta l'idea dell'opera, sembrò nuova e da altri non ancora tentata. Alla plebe de' letterati e degli avvocati, ed a' mezzi dotti ciò recò invidia, e con lividi occhi cominciarono a leggerla, attenti a notare solamente ciò che ne' capitoli della politica ecclesiastica sembrava loro di strano; poiché, ignari dell'origine e progressi di questo Stato, credevano che il mondo così fosse sempre stato, com'essi l'avean trovato: e sentendo da' profondi e dotti uomini lodarla, ciò maggiormente aguzzò l'invida loro maladicenza.

(*Vita* 70-71)

Giannone accusa la plebe dei mediocri, accidentale ed indebita esaminatrice di uno scritto complesso e riservato ad un pubblico di specialisti, di un atteggiamento invidioso e astioso, dettato dal complesso di inferiorità stimolato da un'opera pregevole, lodata da un consesso di illustri studiosi e apprezzata nelle alte sfere del potere imperiale e laico. Questa pregiudiziale si sposa perfettamente con la insinuazione e l'ipotesi forzata ed incongruente con il profilo intellettuale indipendente e solitario di Giannone che questi si sia umiliato a plagiare una fantomatica e non meglio identificata fonte manoscritta, ora attribuita all'Argento, ora all'Aulisio, entrambi ligi e compassati raccoglitori di dati archivistici, la cui statura culturale si situa certo ad un livello incomparabilmente inferiore rispetto a quella dell'inclito e accreditato esperto partenopeo di diritto civile e canonico (*Vita* 71-72). L'ambiguo carattere inquisitorio della censura curiale si manifesta nei due strumenti persecutori complementari della diffamazione e della falsificazione di prove a carico dell'indagato, mediante la diffusione di una versione mistificata e spuria del testo in questione. Questa operazione di contraffazione semantica della matrice filosofica e teorica originaria della Istoria si rivela talmente stringente e soffocante da indurre l'autore ad una veemente smentita, ad una rettifica documentata e circostanziata, coincidente con la stesura e la pubblicazione di uno scritto apologetico del proprio pensiero. Tale strategia ha anche lo scopo parallelo di delineare le tesi incriminate e di smussarne gli aspetti più scabrosi in

accordo con una revisione tattica e diplomatica che ne ridefinisce più oculatamente i contorni concettuali e ne rafforza i margini di ammissibilità all'interno del codice culturale canonico vigente, dedito alla sistematica demonizzazione ed alla distorsione interpretativa premeditata di ogni atto eversivo, od omissione, da parte dell'imputato di eresia:

> E poiché fra l'altre imposture si era dato a credere che io reputassi lecito il concubinato, non capendo — o non volendo intendere — che io parlava dell'antico concubinato de' Romani; alcuni, confondendo questo concubinato colla semplice fornicazione, riputarono che io non la tenessi per peccaminosa. La qual dottrina a molti, i quali forse n'eran contaminati, piaceva assai; onde uno di costoro, sedendo io a' tribunali, mi si accostò e, presami forte la mano, me la strinse, dicendomi che finalmente avea io discoverta questa verità [...]. Allora, con riso anch'io, gli replicai [...] che io non parlava ivi della semplice fornicazione, ma del concubinato antico de' Romani, riputato lecita congiunzione, ch'era tutto altro di quello che al presente si intende, e molto differente [...]. Da questa falsa credenza, e dall'aver i monaci, fra l'altre calunnie, addossatemi, sparso da per tutto che io riputassi lecito il concubinato presente, fui costretto, per disingannar i semplici, di dar fuori una dissertazione, non però data alle stampe: Dell'antico concubinato de' Romani ritenuto nell'Imperio anche doppo la conversione di Costantino Magno.
>
> (*Vita* 74)

Lo schema generale dell'opera saggistica a carattere esplicativo, intesa come memoria difensiva e commento divulgativo ed esegetico al trattato specialistico accusato di eterodossia ed oscurità, si mantiene inalterato in tutta la parabola letteraria susseguente all'esilio e potrebbe essere eletto a contrassegno inconfondibile di tutta la produzione saggistica giannoniana a partire dal 1723 in poi.[4] Ad ogni riaffacciarsi della condanna dell'Indice, Giannone risponde puntualmente annunciando la realizzazione e la circolazione, circoscritta ad una elite di estimatori ed amici, di un nuovo trattato chiarificatore.

La descrizione delle vicende tribolate che accompagnano la partenza affrettata per Vienna lascia trasparire la tipica predilezione dello studioso napoletano per la sua biblioteca personale. In questa fase iniziale del suo calvario itinerante per l'Italia e l'Europa alla ricerca di una nuova identità geografica e culturale omogenea al suo status di intellettuale libero ed indipendente, la cura meticolosa nella salvaguardia delle proprie opere manoscritte riveste un significato quasi sacrale e salvifico, in grado di garantire un'immunità spirituale dalle imminenti bolle di scomunica artificiosamente sancite dalla corrotta e manipolatrice burocrazia curiale; le notizie calunniose sul suo conto vengono divulgate da fogli pubblici di sospetta inattendibilità perché diramati dal potere ufficiale, tanto da sollecitare una verifica sulla scrittura privata del fratello, in un paradossale e allarmante ribaltamento gerarchico di affidabilità tra comunicati statali contraffatti e missive personali veritiere. La

[4] *Vita* 96-98; 123 sgg.; 132 sgg.; 148 sgg.; 197 sgg.

omissione censoria della partenza forzata di Giannone è finalizzata a spacciarlo per un transfuga ed a precludergli la possibilità di elaborare una linea difensiva, tramite la mancata consegna della citazione che contiene il fantomatico ed insussistente dispositivo documentario del provvedimento, ragione per la quale il giurista argomenta il diritto di appellarsi in favore dell'annullamento della sentenza di scomunica. Nella rete intricata di corrispondenze negative tra vari livelli di scrittura ufficiale adulterata ed infamante, si innesta perfettamente la subdola maldicenza diffusa verbalmente, e quindi in una forma inconfutabile ed aleatoria, ma anche esiziale ed irreparabile, da monaci al servizio della Inquisizione, al fine di screditare la reputazione dello storico nella città natale, di isolarlo dai suoi concittadini ed espellerlo alla stregua di un corpo estraneo dal tessuto socio-culturale di riferimento:

> Vedendo, adunque, il tutto riposto alla discrezione di que' curiali, pensai affrettar maggiormente la mia partenza per Vienna; tanto più che si avvicinava il primo sabato di maggio, che in quest'anno 1723 veniva a cadere al primo dì del mese [...] e fatti prestamente riporre più essemplari dell'opera dentro una cassa, che portai meco, con quello già apparecchiato per Cesare, partii da Napoli, verso la fine di aprile, per Manfredonia, dove credeva trovar pronto imbarco per Fiume o Trieste. In questo mio viaggio da Napoli a Manfredonia fu d'uopo che io cambiassi nome, poiché, in passando per gli alberghi, non trovava osteria nella quale da' viandanti partiti da Napoli per loro affari non si parlasse che del fatto mio; e, se vi capitava qualche frate o monaco, i discorsi ed i contrasti erano più lunghi e fervorosi, che io sovente sentiva colle proprie orecchie, chi prendendo un partito, e chi un altro; e con stupore, mi avvidi che i monaci ne aveano empite le province e tutti i loro conventi [...]. Giunsi a Vienna ne' principi di giugno [...] io era da molti con impazienza aspettato, resi curiosi non pur da' privati avvisi venuti da Napoli della mia partenza, ma da più gazzette pubbliche che ne parlavano, che me le portò a leggere; ed in quelle lessi non pur la mia partenza, ma la scomunica, che la corte arcivescovile di Napoli aveami lanciata appresso; e credendola una delle solite fole de' gazzettieri, mi affrettai ad aprir il piego, che mio fratello mi mandava da Napoli, e trovai che quelle dicevan vero. Poiché m'avvisava che il vicario, credendo che io stassi nascosto, non già che fossi partito, mandò un cursore della sua Curia in mia casa col monitorio, per intimarmelo; e dicendogli mio fratello che io non vi era, gli rispose che avea ordine di lasciarlo a chiunque trovava in casa, e che stasse pur sicuro che avrebbe fatta sua relazione d'averlo così lasciato [...]. Ma poiché il vicario avea in testa in tutte le maniere volermi scomunicare, dicendo che nel mio caso non era bisogno di citazione, essendo notoria la mia trasgressione di non aver cercata licenza della sua Curia di stampar l'opera — [...] non si ristette, mentr'io era in viaggio, contro un assente scagliar sua scomunica ed affigger cedoloni per tutti gli angoli della città; e fu notato d'avergli affissi anche se ne' luoghi insoliti più bassi della città, dove più numerosa la vil plebe, perché anche per questa via mi rendesse più odioso alla cieca multitudine.
>
> (*Vita* 79-80; 84-85)

Si configura sempre più chiaramente nella rappresentazione autobiografica un'antitesi irriducibile tra la sfera semantica a carattere geografico-culturale

della ostile e scostante patria, simulacro dell'oscurantismo dispotico, sottomessa al giogo pontificio dell'Inquisizione e mantenuta in stato di arretratezza culturale da un'oligarchia arbitraria di burocrati e censori, e l'ospitale ed accogliente territorio europeo, oasi di progresso civile e di indipendenza individuale, prototipo di cosmopolitismo ideale e di tolleranza universale e fucina di indomiti e liberi ingegni, in grado di sviluppare serenamente le proprie facoltà creative e potenzialità conoscitive, in una paritetica comunità di intenti che si manifesta in uno spontaneo e solerte associazionismo intellettuale, sorretto da una proficua osmosi di stimoli culturali e dalla concorde legittimazione ideologica dei suoi illustri sodali.[5] Il riscatto agognato dalle umiliazioni subite ad opera del complotto ecclesiastico avviene all'insegna di un generale risveglio di interesse nei suoi confronti da parte delle più importanti autorità politiche e culturali internazionali che reclamano unanimi l'onore di apprezzare il trattato nella sua prestigiosa versione originale e sollecitano l'invio di altre opere specialistiche, caldeggiando di fatto la creazione di un circolo variegato ma autorevole di destinatari ideali del pensiero innovativo di Giannone.[6]

Se tuttavia sul piano della reputazione morale e intellettuale il soggiorno a Vienna e a Ginevra si rivela un trionfo indiscusso, per il consenso unanime e l'alta risonanza che riscuotono la dottrina e la personalità del pensatore partenopeo, ben diversamente si pone la questione spinosa relativa alla necessità impellente, mai soddisfatta completamente, di sottrarsi realmente alla giurisdizione ecclesiastica. La persecuzione dell'Inquisizione non conosce frontiere culturali o nazionali e prosegue incessante anche all'estero, riducendo progressivamente, ad un ritmo inesorabile, i margini già assottigliati di libertà di pensiero e di azione, fino ad annichilirli irrimediabilmente tramite l'arresto e la reclusione definitiva nel castello di Miolans, che sancisce l'irrevocabile condanna alla segregazione materiale e simbolica dal mondo della cultura europea, il troncamento netto dei legami con l'ambiente filosofico cosmopolita saggiato in precedenza e, soprattutto, la rescissione inappellabile dell'autore censurato, e dunque oscurato totalmente in patria, dal sistema editoriale internazionale che regola il circuito pubblicistico e garantisce la diffusione delle opere stampate (*Vita* 325-36). Dopo l'incarcerazione Giannone lascia solo frammenti aneddotici e annotazioni quotidiane sparse e sconnesse di un'autobiografia ormai divenuta sterile ed improduttiva, che si riduce a

[5] In merito alla trionfale fortuna di Giannone all'estero, grazie alla diffusione capillare della *Istoria* in tutti i paesi più avanzati culturalmente, ed al conseguente accentuarsi della sua prospettiva cosmopolita, aperta ed antidogmatica, si confrontino *Vita* 89-92; 110 sgg.; 130 sgg., 155 sgg.; 172-73; 178 sgg.

[6] Tra gli estimatori più ferventi si annoverano il Riccardi (*Vita* 89-92); l'Imperatore in persona (*Vita* 102-03); il cavalier Garelli, medico a Corte (*Vita* 108-10). Per un breve periodo si costituisce anche un cenacolo di ammiratori tra i letterati veneziani: *Vita* 257-58.

registrare unicamente il fallimento pragmatico — contrappunto doloroso del successo etico ed ideale che gli arride presso gli esperti del settore — del suo contenzioso secolare con l'arrogante ed accentratore potere religioso.[7] Quest'ultimo giunge a vietargli di editare altri scritti o anche di sorvegliare le numerosi traduzioni in lingua straniera autorizzate, su commissione di acclarate istituzioni o incliti personaggi del mondo storico, politico, ma anche giuridico e filosofico, da lui in passato sempre curate scrupolosamente, con attenzione minuziosa alla fedele trasposizione del pensiero originale, in quanto riguardate come una sorta di testimonianze certificate per la posterità della obiettività metodologica che sostanzia le sue investigazioni teoriche.[8]

L'ansia di evasione dagli angusti schemi dottrinari dominanti naufraga miseramente sullo scoglio insormontabile di una censura aprioristica e protocollare, sintetizzata nella formula latina sclerotizzata, deterrente per ogni barlume di confronto dialettico, adottata canonicamente dall'Indice per sottintendere, esimendosi dal comprovarlo con il riscontro testuale, il presunto carattere eterodosso ed ereticale delle tesi dell'inquisito; questa dicitura arcana e sentenziosa distende sul suo operato un velo di delegittimazione sistematica ed emarginante, destinato ad espungere dal repertorio letterario ogni scritto sospetto che si ispiri o contenga anche una semplice citazione occasionale dell'architesto proibito:

Fu adunque proibita la mia opera, non già che quella Congregazione di Roma istessa ed i suoi qualificatori avesser potuto ravvisare in essa alcuna preposizione ereticale, ma perché, secondo le loro massime, la credettero contenere proposizioni erronee, empie, offensive, alle pie orecchie, calunniose, scismatiche, che rovesciavano la gerarchia ecclesiastica, ingiuriose alla Santa Sede e che sapessero d'eresia. Ciascun sa che in Roma si è introdotto formolario di queste proibizioni e non vi è libro, che si opponga alle sue

[7] Si veda il passo premonitore in cui si adombra l'ineluttabilità della detenzione e la dolorosa constatazione dell'isolamento culturale definitivo: "Pochi giorni dopo il mio arrivo a Miolans ricevei dal general comandante Picon una gentilissima lettera de' 11 aprile [...] nella quale [...] mi imponeva che le mie robe, scritture e quanto avea lasciato a Ginevra le facessi pervenire a Champéry, in sue mani, che avrebbe egli pensato di mandarmele. Compresi da ciò, che non si voleva che io più pensassi al ritorno di Ginevra [...] scrissi a monsieur Fernet che que' miei pochi libri, scritture e il forziere [...] gl'inviasse a Champéry; e sopra tutto, aspettando io da Milano i manuscritti che dovean servire per la stampa del quindo tomo [...] gli mandasse pure a Champéry, al governatore [...] siccome lo stesso dicesse al Pellissari, che intorno alla traduzione francese pensasse ad altri, poiché io non poteva più pensarci, discioglendo con ambidue ogni trattato [...]. Di questa e di altre mie lettere scritte a Milano non ebbi alcun riscontro; e avendomi detto il comandante Le Blanc che non occorreva scriver più a Milano, non potendo ricever altre mie lettere, se non quelle che scriveva a Champéry ed a Ginevra, compresi che non si mandarono; né potei saper mai se i manuscritti che aspettavo da Milano si fosser mandati a Ginevra, ovvero fosser rimasti ivi, o capitati in altre mani" (*Vita* 328-29).

[8] *Vita* 155-56; 174-79; 270-71; 296 sgg.; 301; 307; 313-14.

massime, che non vi stia soggetto. E a' qualificatori costa poca fatica, così perché non espongono le loro censure a gli autori, affinché si difendano, ma si guardano bene di tenerle segrete ed ascose, come anche perché non sono astretti a separatamente manifestare quali fossero le proposizioni scismatiche, empie, ingiuriose, erronee, etc.; ma se ne sbrigano con una sola parola, respective, e così lasciano gli autori ed i lettori in maggior confusione ed oscurità di prima.[...] A ciò si aggiunge che, proibendo ogni libro, che non sia conforme alle sue idee, ne ricava, che se mai questo libro volesse in qualche contesa allegarsi, ancorché scritto da persona cattolica, savia, dotta e di autorità, e contenente dottrina sana, si sbrigano presto per la risposta e senza impegnarsi ad altro, basta, perché non facci alcuna autorità e riesca di niun peso, che si dichi esser dottrina di libro proibito e dannato.

(*Vita* 93-94)

La stessa costellazione di fattori semantici orbitanti intorno al dilemma del nesso tra produzione culturale e censura durante l'infinito travaglio dell'esilio si definisce come espropriazione degli affetti personali ed esclusione dall'ambiente sociale di appartenenza. Questa correlazione significativa si ritrova tradotta in un linguaggio più sorvegliato e composto, levigato dall'adozione di un diaframma retorico di ascendenza illustre e radicato nella tradizione letteraria italiana, nel poemetto parenetico ed eroico di argomento storico-allegorico e di intonazione eroica e celebrativa intitolato scontatamente "L'esule" e composto nell'immediata reazione al trauma della dipartita precipitosa da Napoli.[9] Si riscontrano tuttavia due macroscopiche diversità strutturali ed estetiche. In primo luogo, risalta il trapasso dalla impostazione autobiografica oggettivante, che impone una sostanziale aderenza alla realtà documentabile dei fatti e dei comportamenti propri ed altrui, ad una concezione poetica trasfigurante, che mette in secondo piano gli aspetti esteriori della vicenda e focalizza il piano dell'opera sulle tematiche chiave di ordine psicologico ed esistenziale, consentendo un'ampia libertà di invenzione creativa.[10] In secondo luogo, si assiste alla amplificazione retorica della figura di Giannone che da vittima impotente dei soprusi del potere si tramuta nell'esule per antonomasia, nello strenuo difensore dei valori civili e morali che ritorna in una patria disegnata a tinte fosche e sinistre e devastata dall'impronta corruttrice dell'invasore, allo scopo di rivedere la famiglia per vendicarsi nel nome di un ideale di giustizia assoluto e incontrovertibile:

> Alla barchetta incontro i pescatori
> Tutti a gara concorrono, e agli estrani
> offron la preda di che il mar fu largo.

[9] D'ora in poi solo "L'esule", seguito dal numero romano del canto, da quello arabo del verso, ricostruito manualmente vista l'assenza di indicazioni nel testo originale, e da quello di pagina. Per un approfondimento storico e documentario, Spallicci 43-58.

[10] "L'esule", I, vv.126-142, p.9; III, vv.1-340, pp.37 sgg.; VI, vv.24-110, pp.110 sgg.

Soli Enrico e 'l figliuol, sebben curvati
sovra i remi sudassero, più tardi
giunser perché più lungi, e invan di pochi
pesci fer mostra. I marinai stranieri,
due forme erculee, azzurri i rai, le chiome
bionde, alle offerte lor risposta fero
con un sogghigno di pietà, schernendo
o lor poca destrezza, o lor fortuna:
mentre gli altri cantando, all'acque loro
tornavano e balzar nella dischiusa
mano facean l'avuto prezzo. Enrico
profondamente respirò, con gli occhi
fermi sovra gl'ignoti, e tanta il guardo
spirò mestizia, e sì dolente all'aure
schiuse il sospiro, che giurato avresti
cagion diversa da cagion sì leve
l'un e l'altro eccitar. Come riscosso
da sonno, allor si tolse onde giacea
un terzo sconosciuto: ampio ed oscuro
mantello aperse che il volgea, la manca
mosse a fermar de' suoi l'impetuosa
voga e dell'altra al pescator fe' cenno
D'approssimarsi "Ecco, diss'ei con chiara
Italica favella, allor che giunte
fur le due prode, eccovi in parte il prezzo
delle vostre fatiche" ed al sospeso
giovinetto la man prese, che grave
d'oro a sé la ritrasse. Alto stupore
se gli dipinse in volto è ver, ma tanto
non fu, che immota fra le fauci affissa
gli ristesse la voce, e volse i lumi
d'acuta gioia splendidi alla riva,
questi mandando affettuosi accenti
dal cor commosso. Oh madre, oh suora mia,
bambinella innocente! Io lo dicea;
veglia il Cielo su voi, veglia e da lunge
nobil alma ne invia: questi d'aspetto
e di cor generoso.[...].
Ah! Quella voce, quando ben s'ascolta,
dolce suona all'orecchio, ed al pensiero
sembra dir che non è la prima volta.
Straniero par, ma sarà poi straniero
l'uom che vedemmo, Edmondo?
E tu sapresti in luce trar da sì gran nebbia il vero?
No; ma pur lo vorrei: che, sebben mesti
gli atti, e mesto il sembiante, e mesto il suono
della voce che nota a noi vorresti

tratto ver lui soavemente io sono;
e certo l'uom che gli infelici aita,
noto o no, sia qual vuolsi, è sempre buono.
Giovine e bello par, ma illanguidita
sembrano averne la beltà primiera
tutte le angosce d'una lunga vita.
Pur su quel volto, che non fia quel ch'era,
brilla un raggio di vivido splendore,
segno d'un'alma indomita ed altera; [...].

(I, vv.54-96, pp.12-13)

Procellosa è la notte, inconsueta
nella stagion che volge, e mal viäggio
avrà il nocchier, cui di bianca paura
in volto spesso tingerà l'aspetto
della terra temuta, ove lo spinge
libeccio impetuoso.— Oh! del nocchiero
abbia pietade il ciel; ch'oltre ogni stima
Fiera su l'onde fremerà fortuna [...].
Vero è quel che ne udii? Cento infelici,
che lui dicean cagion d'ogni sventura,
ne deturpar la fama, ed il suo nome
ne' lidi estrani un traditor già suona,
parla; è causa egli ancor del mio viaggio.

(II, vv.28-35, pp.24-25)

Ma nell'istante che le spalle diede
alla infelice, circondato e stretto
da varia gente ei fu: d'Emilia in traccia
la mandava la madre, paurosa
del suo sparire e della sua dimora.
Essi in veder la giovane prostrata,
pallida, semiviva, e lui fuggente
in atto d'uom, cui sdegno ad una, e tema
e ribrezzo assaliscano, fur presi
da strano error. Morte all'iniquo! grida
ciascun di loro, all'assassino! E intorno
schiamazzando lo serrano, rabbiosi
e risoluti, come chi s'aizzi
d'amata cosa a vendicar l'offesa.
L'esule non s'arresta, e, da maggiore
cagion sospinto, i più vicini investe
ferocemente e li rovescia, e s'apre
un varco sui caduti. A tergo, a' fianchi
prorompon gli altri, e per cammin, che certo
scer non vorria, lo cacciano; e dovunque
a' fianchi a tergo d'abbattuti è pieno

il calle indarno contrastato.[...].

(VI, vv.1-23, pp.109-10)

La proiezione avventurosa e mitica dello squallido e desolante episodio dell'arresto, trasformato in una memorabile impresa di resistenza epica, denota la volontà di non lasciarsi abbattere dalle sventure e di interporre l'assennato schermo della riflessione letteraria all'incalzare vertiginoso di un tragico destino persecutorio. Quasi a sinistro presagio, o, più propriamente, presentimento della irrevocabilità della scomunica e della conseguente reiezione dal tessuto civile e culturale, Giannone trasferisce le sue strenue e trepidanti speranze di una riabilitazione umana e scientifica sul piano classico ed utopico insieme della finzione estetica, che immortala il costante antagonismo filosofico con il suo inadeguato ambiente culturale e l'odissea patita a causa di una forza arcana e imperscrutabile che detta i ritmi del pellegrinaggio itinerante in terra straniera e lo incatena in una schiavitù prostrante, impedendogli la via dell'agognato *nostos*.

Il poemetto si qualifica nella sua funzione celebrativa come *monumentum* letterario di modesto spessore qualitativo, ma sufficientemente ben confezionato retoricamente e scaltrito formalmente grazie allo studio diligente e scrupoloso del genere classico da potersi inserire senza traumi nel repertorio ufficiale della letteratura d'occasione, per figurare come testimonianza culturale, più che poetica, indelebile della statura morale e giuridica del suo artefice. Le allusive confidenze destinate agli amici nella dedica preliminare confermano questa ipotesi interpretativa che coinvolge non solo gli aspetti stilistici, ma la genesi ideale dell'opera, antidoto consolatorio all'*otium* forzato ma anche eredità culturale e soprattutto civile tangibile per la posterità elargita da uno scrittore ancora vivente, sovrastato tuttavia da un fato catastrofico che gli detta le volontà testamentarie morali attraverso un semplice ma emblematico componimento in versi. Questo scritto afferisce alla duplice dimensione pubblica e privata, personale ed universale, e viene eletto da Giannone a pretesto per ritagliarsi uno spazio riservato all'epigrafe commemorativa, che concerne non la sua infelice e marginale biografia esteriore e aleatoria, bensì l'interiore e quintessenziale paradigma etico della sua parabola umana e professionale, irrealizzabile in un determinato contesto storico-culturale, e quindi proiettata in un orizzonte utopico ed acronico:

Quando vi ho detto altre volte che nel comporre questo lavoro la mia mente volgevasi a voi quasi ogni momento, e godeva immaginare quello nel quale avrei potuto leggervelo, ed ottener, se non laude, almeno, un gradimento amichevole, v'è mai caduto in pensiero che volessi dedicarvelo un giorno? Che non oso mettere il vostro nome, scorgetene manifesto il perché e vogliate sapermene grado. Voi rivedrete la nostra bellissima patria, dove certo l'amicizia di un esule non sarebbe corteggio troppo sicuro per chi abbia fama ed elevatezza di sensi.[...] La mia gratitudine vorrà ben darvi più gran prova che questa non è; ma sebbene io duri ancora imperterrito contro i crudeli spasimi dell'animo e i non

minori della persona; sebbene l'amarezza dell'esilio non sia ancor giunta a tormi ogni dolce affezione dal cuore ed a renderlo inerte, e la sventura né abbattesse fin qui, ne sia per abbattere mai il mio ardire; tutte queste cose affievoliscono ad ogni modo quell'ingegno qualsiasi ch'ebbi in dono nascendo, e non posso perciò offrirvi maggior cosa di questa.[...] Che se mai questi versi avessero in parte l'altezza del sentimento che gli ha dettati, e fama quindi e diuturnità, e la fortuna mi precludesse pur sempre il mio paese natale, mi resterebbe almeno un conforto; quello che i nostri nomi vivrebbero entrambi nella voce de' posteri a provare ognor più, che gli animi in cui arde veracemente l'amore del Bello, sono tratti a cercarsi per tutto, e si trovano spesso, e s'apprezzano anche nella perversità de' costumi e del secolo e in disparatissimo stato. Conforto che nessuno può rapirmi sin d'ora, perché..... Nella tomba, ove tacciono e le ire degli altri e le nostre paure, non riderete voi d'ogni persecuzione come io ne rido vivendo?

("L'esule" v-viii)

Giannone effettua, in definitiva, una commemorazione ideale e letteraria della patria negata, ricorrendo a scopo celebrativo ed a carattere solennizzante alla commistione tra scrittura pubblica documentaria e scrittura privata creativa, come risulta dalla esplicita inserzione della lettera di un patriota nel tessuto epico-lirico del componimento.[11]

Roma

Opere citate

Bertelli Saverio, "Introduzione a Giannone Pietro", *Vita*, Torino, Einaudi, 1977.
Giannone Pietro, "L'esule: poema", Parigi, Delaforest, 1829.
Giannone Pietro, *Vita*, a cura di S. Bertelli, Torino, Einaudi, 1977.
Spallicci Anna, *Pietro Giannone e il suo poema "L'esule"* , Torino, A.M.I., 1958.

[11] "L'esule", V, vv.36-58, p.73; pp.297-298.

Robert A. Rushing

Traveling by Metonymy: Foscolo's "A Zacinto"[1]

Introduction

In his 1992 critical study entitled *Travel As Metaphor: From Montaigne to Rousseau*, Georges Van Den Abbeele understands travel as an economy: it promises the possibility of gain (monetary, experiential or epistemic) as well as loss (death, exile or disorientation). In order to make that loss or gain comprehensible, however, one must have some fixed point of reference by which the excess or penury produced by travel can be gauged, and Van Den Abbeele calls that point the *oikos*, the Greek word for home and, not coincidentally, the root of the word *economy*. He writes:

> The positing of an *oikos*, or *domus* (the Latin translation of *oikos*), is what *dom*esticates the voyage by ascribing certain limits to it. The *oikos* defines or delimits the movement of travel [...]. Indeed travel can only be conceptualized in terms of the points of departure and destination and of the (spatial and temporal) distance between them [...]. While the *oikos* is most easily understood as that point from which the voyage begins and to which it circles back at the end, its function could theoretically be served by any particular point in the itinerary. That point then acts as a transcendental point of reference that organizes and domesticates a given area by defining all other points in relation to itself
>
> (Van Den Abbeele xviii).

Thus, travel is understood as travel insofar as it is a departure from the home, and is generally understood by its distance and direction from home. "Home" and "voyage" reciprocally support and define each other, although it is clear which of the two occupies a privileged position. But Van Den Abbeele's analysis reveals that this mutually supportive relationship is fraught with difficulties. He writes that "the concept of a home is needed (and in fact it can only be thought) only after the home has already been left behind. In a strict sense, then, one has always already left home, since home can only exist as such at the price of its being lost" (xix). This suggestion should seem familiar as the Derridean logic of the supplement: although we thought the home organized and made sensible the act of travel, we might just as easily turn the relationship on its head and say the reverse, that travel is a post facto attempt to establish and stabilize the home. Furthermore, the more the idea of the home orients and domesticates travel, the less it might "count" as travel. One thinks of the entire apparatus of guide books, tour guides, and interpreters, or hotel chains that bill themselves as a "home away from home," but, in a more grotesquely

[1] A number of readers — Timothy Bahti, Margaret Brose, Antonino Musumeci, and Barbara Spackman — have read and helped improve this article, and I would like to thank them here.

exaggerated example, I have also seen American tourists waiting in line to get into a Taco Bell on the Avenida de la Revolución in Tijuana, Mexico. As Van Den Abbeele dryly observes, "a voyage that stays in the same place is not a voyage" (xiv).

Worse still, the temporal dimension of travel leaves open the possibility that, by the time you return home, it may no longer be at all recognizable as the home that you left (for that matter, *you* may no longer be recognizable as the traveler who left). "The very condition of orientation, the *oikos*," comments Van Den Abbeele, "is paradoxically able to provoke the greatest disorientation" (xix). In short, travel offers, on the one hand, the possibility of an appropriation, domestication, and control of the space(s) of the other by binding and limiting the traveler's freedom of physical and cognitive movement (not to mention the binding and limiting of the places and people the traveler travels to). On the other hand, travel and exploration are key metaphors for a destabilization and contestation of those same limitations (going off the beaten path, the road less traveled, exploring new frontiers, and so on). Indeed, it is important to understand that travel probably always works simultaneously in both directions; even the much-despised tourist acquires at least some knowledge of another culture, landscape or language, a knowledge that (albeit perhaps minimally) enlarges his or her epistemic horizons. At the same time, one should not ignore the ways in which that same knowledge is limited and bound in order to reinforce stereotypes and ideas of national and/or racial superiority.[2]

The question of Italian travel merits particular attention for a number of historical reasons. For much of its modern history, Italy was not a unified country at all, but a conglomeration of small states, more or less controlled by the great European powers. "Italy" was a metaphoric substitution, giving a geographic coherence to a territory that was politically fragmented. Thinking of Italy as the *oikos* posed problems that, say, France or England did not; a return to Venice for an early nineteenth-century Venetian, for example, meant an inevitable intellectual detour (and here we see that "Italy" may have had a metonymic value, as well as a metaphorical one) through Austria. Theodore Cachey (56) comments that "for most of its history Italy has existed as 'no place' to leave from or return to" — a rather ironic utopia.[3] (I don't mean to suggest that Italians did not have a sense of home, but rather that any identification of that home at the national level was problematic at best.) The situation was no less problematic for travel within Italy, since one needed a passport to go from Venice to Milan, or from Florence to Rome. As far as travel *to* Italy was

[2] The literature on this subject is certainly vast, but see, for example, Pratt and Greenblatt who treat the question of travel as both fostering and challenging pre-existing taxonomies and cognitive schemes.

[3] Cachey is also attempting to explain why "travel literature" has been marginalized or resisted by Italian literary criticism.

concerned, Van Den Abbeele points out that "[...] the voyage to Italy was a cultural institution that accredited transalpine travelers [...] with a knowledge both exotic and familiar. No longer the religious, economic, or artistic center of Europe, post-Renaissance Italy became the continent's 'internal other,' a place where Northerners could come to gawk at the evidences of Roman decline, and thus feel smug in the superiority of their nationalities [...]" (xxix-xxx). Italy became, in a certain sense, the European country traveled to, rather than from. Van Den Abbeele, relying on the story of the *Odyssey* as a foundation of much Western thinking about travel, also notes that the discourse of travel encodes a set of gender assumptions: the orienting space of the *oikos/domus* is a female, domestic one (Penelope), while the male subject (Odysseus) is freed up for exploration. But while early nineteenth-century Italian writers do repeatedly make use of a female iconography for the motherland, it is a particular one engendered by a history of foreign domination: "Italia, terra prostituta" ('Italy, prostituted land'), writes Ugo Foscolo. Giacomo Leopardi chastises: "nuda la fronte e nudo il petto mostri [...] formossisima donna" ('a naked brow and a bare chest you show, most shapely lady'), what Margaret Brose calls a fall from "an original state of male *Romanitas* into that of an *Italianicità* essentially feminine in nature" ("The Politics of Mourning" 1).[4] This female iconography is certainly not the stabilizing and orienting figure of Penelope.

Finally, Van Den Abbeele's analysis of travel resonates with more general problems encountered in critical thinking, epistemology and textual analysis. That is, travel is a key figure for thinking about thought itself ("exploring new territories," "covering old ground," plus vast number of metaphors that make use of basic elements such as space, boundaries and movement).[5] So, when travel in its capacity as a metaphor for thinking, for mental exploration, is domesticated (by an insistence, say, on the safe, round trip, where one "always arrives at one's destination"), then signification itself "is reduced to a minimum in the conveyance without residue of 'full meaning'" (xx). On the other hand, less

[4] For Foscolo, see *Ultime lettere di Jacopo Ortis* 6. For Leopardi, "All'Italia." This figure of the prostituted motherland should not be taken purely figuratively in the 19th century, since the Grand Tour in Italy was often used (at least by the English) for a kind of sexual education. This was evidently especially true in Venice, Foscolo's (putative) native city, which Kirby calls the "Mecca of men of pleasure" at the time (61). Brose, in her article on *Dei seoplcri*, makes a detailed and persuasive case that, at least in that poem, Foscolo's gendering of the Italian body politic is considerably more nuanced: mourning and memory (and to some degree, poetry) are gendered female. It is also worth noting that this figure — the motherland as prostitute, possessed by foreign powers — goes back considerably farther than the 19th century in Italian letters.

[5] See, for instance, Lakoff and Johnson for some discussion of the importance of spatial/orientational metaphors.

domesticated journeys of the mind (Van Den Abbeele has particularly in mind a destabilization of the primacy of the *oikos*) might ideally permit "an infinite or unbounded travel" (xx) where it is also always possible not to arrive, to be lost, to take a one-way trip.[6] Although such journeys are marked by a significant amount of risk, their potential cognitive rewards are similarly greater. So, there is much at stake in understanding (as well as practicing) travel in different ways, including a careful evaluation of travel literature. One immediately thinks, of course, of travel narratives (essays, diaries, and so forth, that describe actual journeys undertaken); but the same play between *oikos* and travel, solace and risk, domestication and possibility, can be seen in imaginary journeys as well, perhaps even more clearly: journeys which have often been no less influential in determining a given culture's understanding of travel. In the Italian context, where the real *oikos* is historically so problematic, it might not surprise us to find that the fictional voyage (or the imagined voyage, the voyage as fantasy) has a particular resonance, both historical and cognitive. One might think of texts as diverse as the *Divine Comedy*, stories from the *Decameron* (such as X, 9), *Orlando Furioso*, *Gerusalemme liberata*, *I promessi sposi*, up to Calvino's *Le città invisibili* or Alessandro Baricco's *Seta*. Cachey goes so far as to say that "the entire [Italian] tradition comprises a literature of travel," a "series of idealized territories" which — as a consequence of "an original lack of geographical center" — are "uncannily disembodied and deterritorialized" (56).[7] It is in this context that I would like to examine the figure of Ugo Foscolo, and in particular, the sonnet describing an imagined return to his motherland, "A Zacinto."

The *oikos:* A Greek Mother(land)

Ugo Foscolo is the earliest of the trio of writers who are generally considered best to represent Italian Romanticism: Foscolo, Leopardi, and Manzoni. He was born in 1778 on the island Zante, the Homeric Zacynthos, to a Greek mother, Diamantina Spathis, and an Italian father. Foscolo was a zealous opponent of foreign domination of Italy (for a time he nourished hopes that Napoleon would conquer, unify, and then somehow "liberate" the Italian peninsula), and was, throughout his life, an Italian patriot. At the same time, in a letter to Jakob Bartholdy from 1808, Foscolo expressed wrote that

Quantunque italiano d'educazione e d'origine [...], io, finché sarò memore di me stesso,

[6] As to the possibility of arriving or not arriving at one's destination, see the essays by Lacan, Derrida, and Johnson in Muller and Richardson. Zizek has a "New Lacanian" take on the subject (1-28).

[7] Cachey also writes that "Italian literature has from its founding 'exiles,' Dante and Petrarch, established itself as a tradition seeking to overcome its lack of original place, either to depart from, or to which return" (56).

non oblierò mai che nacqui da madre greca, che fui allevato da greca nutrice, e che vidi il primo raggio di sole nella *chiara e selvosa Zacinto*, risonante ancora de' versi con che Omero e Teocrito la celebravano.[8]
(However Italian in upbringing and in origin [...], I, as long as I shall be mindful of myself, will never forget that I was born of a Greek mother, that I was raised by a Greek nurse, and that I saw the first ray of sun on the *bright and forested Zacinto*, resonant still of the verses with which Homer and Theocritus celebrated her.)

Foscolo refrains from precisely saying that his identity is Greek, but makes it clear that his *italianità* must always be arrived at through Greece:[9] not Greece understood so much geographically or politically, but rather "Greece" as a kind of shorthand for the mother's body (born of a Greek mother, raised by a Greek nurse) and the origins of Western literature, specifically poetry. Greece was, appropriately enough, in some sense Foscolo's *oikos*. Or perhaps we might better say that the route to the *oikos* must always detour through Greece, or perhaps that it splits to follow two itineraries, one Italian, one Greek. Not surprisingly, the structure of Foscolo's claim is fetishistic, based on knowledge and its disavowal — "I know very well that I am Italian, but all the same the space of home is Greece" ("quantunque [io sia] d'educazione e d'origine [...] io [...] non oblierò").[10] Obviously, this is not the straightforward *oikos* that could "unproblematically" ground national identity and orient travel. Zante may have been historically Greek, but in a doubling of Van Den Abbeele's "internal other," it was under the control of the Republic of Venice at the time of Foscolo's birth. The mother's land was dominated by the father's land, so to speak. By the time Foscolo begins work on his sonnets, however, Venice will have been conquered by Napoleon and then handed over to Austria as part of the 1797 Treaty of Campoformio. Every recourse to the *oikos*, then, will have to make a series of destabilizing detours, following questions of historical circumstance. In fact, Foscolo's description of his national identity above demonstrates a pattern that, as we shall see, typifies his attempts to think the

[8] Foscolo's letter to J. Bartholdy (Sept. 29, 1808), *Opere* 1:2010 (emph. in the original).
[9] Foscolo thinks even the name of the father through Greek, offering the specious etymology of *fos* (light) + *kolos* (bile) (dell'Aquila 145).
[10] In fact, Foscolo's comments are a virtual *mise-en-scène* of the Freudian fetish. The boy glances at his castrated mother, fears for his own identity and integrity, and his gaze and attachment drift instead to what is *nearby:* shoes, feet, undergarments. In others words, recognizing the historically troubled, mediated relationship to the *oikos* is yet another form of recognizing one's troubled, mediated relationship to the phallus, and Foscolo, given his particular historical circumstance, is avoiding not only the mother's castration, but the father's symbolic castration as well. And intriguingly, Foscolo's fetish compensating for the lack of a clear *oikos* seems to be literature itself, since poetry is persistently where his gaze comes to rest (Freud 217).

oikos. Although it initially seems to be a recollection of the mother, it moves away from the mother(land), passing from the mother to the nurse, and then from those highly rooted, bodily relations to the first ray of sun, and finally to the verses of Homer and Theocritus. That is, it moves metonymically, not metaphorically.

After Venice passed into Austrian hands, Foscolo was no longer a welcome figure there, and he essentially spent the rest of his life, from 1798 on, in exile. He moved between Milan, Bologna, Pavia, and Florence before leaving first for Switzerland and then England, where he spent the last eleven years of his life — ironically, the longest sojourn of his wandering biography.[11] Aside from a brief period in 1814 when he toyed with the idea of collaborating with the Austrians — the government offered him the direction of a literary journal — Foscolo was not able to return to his "native" city of Venice. Not surprisingly, much of his work reflects this permanent exile, in particular his epistolary novel, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.[12] His body was buried in the Chiswick village cemetery, but was disinterred and re-buried in Santa Croce in Florence in 1871.[13]

Traveling by Metonymy

In several of the sonnets, Foscolo calls attention to his long exile, notably in "All'amata," "In morte del fratello Giovanni," and especially the 1803 "A Zacinto."[14] This last is generally considered, along with "Alla sera" and "In morte del fratello Giovanni," among Foscolo's best work, and it remains in a highly canonical position today.

A Zacinto

Né più mai toccherò le sacre sponde
ove il mio corpo fanciulletto giacque,
Zacinto mia, che te specchi nell'onde
del greco mar da cui vergine nacque
Venere, e fea quelle isole feconde
col suo primo sorriso, onde non tacque
le tue limpide nubi e le tue fronde
l'inclito verso di colui che l'acque
cantò fatali, ed il diverso esiglio
per cui bello di fama e di sventura

[11] Foscolo also spent several years (1784-1787) in Spalato, a city of what was at the time Dalmatia (now Croatia).

[12] See Costa's significant essay on the trope of the journey in Foscolo.

[13] For a more complete overview of Foscolo's works, see Cambon, or (in briefer form) Brose, "Back to the Body of the Mother: Foscolo's 'A Zacinto.'" Flamigni and Mangaroni's volume is a complete biography.

[14] Most of the sonnets were written in 1800-1803, during Foscolo's first stay in Milan.

baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.
Tu non altro che il canto avrai del figlio,
o materna mia terra; a noi prescrisse
il fato illacrimata sepoltura.

To Zacinto:
Nor ever more shall I touch the sacred shores
where my newborn body lay,
my Zacinto, who are reflected in the waves
of the Grecian sea from which, virgin, was born
Venus, and she made those isles fertile
with her first smile, whence spoke
of your limpid clouds and your fronds
the lofty verse of the one who sang
the fatal waters and the diverse exile
for which, rich in fame and misfortune,
Ulysses kissed his rocky Ithaca.
You will have nothing of your son but his song,
o my mother earth; for us fate
prescribed an unmourned burial. (my translation)

Bearing in mind Georges Van Den Abbeele's analysis of travel as a kind of supplement to the home, and in particular the question of orientation and destabilization, I would like to look at "A Zacinto" as a travel poem. To begin with, the poem is predicated on absence and distance, on a voyage that has already taken place prior to its composition: Foscolo writes from exile to the island where he was born — the Homeric Zacynthos mentioned in the *Odyssey* (1: 291; 9: 27; 16: 144, 297; 19: 155) — lamenting the impossibility of ever returning there. However, it would be a mistake to assert that the poem is exclusively about travel in the sense of exile. The poem depicts (at least) two imaginary journeys, not the unstructured wanderings of the exile, but clear itineraries. The first section (lines 1-11) maps out a chain of associations, a metonymic itinerary, leading from the figure of the poet to his presumed alter ego (Ulysses). The second section of the sonnet (lines 12-14) anticipates a different voyage: the poem itself will return to Foscolo's "materna mia terra," since the poet cannot. Although "A Zacinto" initially presents a high degree of stylistic and thematic coherence, seemingly progressing smoothly from origin to destination, it becomes clear that, with the orienting home lost or unreachable, these voyages are profoundly disoriented, their origins mis- or dis-placed and their destinations doubled.

As I said, the poem initially presents a high degree of stylistic and thematic coherence. It is structured by the distinction between grammatical subordination (in the first section) and grammatical coordination (the second section, the final

tercet). The first section is remarkably hypotactic, where almost every conjunction is subordinating (*ove* — where; *che* — who; *da cui* — from which; *onde* — whence; *colui che* — he who; *per cui* — for which), so that it progressively moves to deeper and deeper levels of subordination. The awkwardness of the translation is (I hope) a by-product of my attempt to retain this technique in English. The second section has no conjunctions at all. This distinction in grammatical subordination matches exactly the two sentences, as well as a division in content: the first sentence, so hypotactic in form, also forms a metonymic chain of associations, beginning with the implied *io* of the poet in line 1 ("[io] toccherò"), and leading to his birthplace (Zacinto), which is situated in the Grecian sea, and which recalls the birth of Venus, who made the islands so fertile and lush that even the great poet Homer (the one who sang / the fatal waters) sang of them, and also of Ulysses, "rich in fame and misfortune." The obvious function of this metonymic chain is to connect the first term and the last, Foscolo and Ulysses, two great figures of exile and wandering, in a poem that deliberately plays up Foscolo's Greek credentials. It also indubitably forms a voyage, both temporal and spatial, from the poet's "here and now" to Greek mythical and literary precursors. Indeed, it is hard to imagine a figure of speech better suited to travel than metonymy, which is after all slippage along contiguous physical and/or cognitive spaces.

The second, and much briefer, portion of the poem is devoid of metonymy, and its point seems to be to underscore that, no matter how much metonymic traveling the poet may do in the first part, "tu non altro che il canto avrai": he will never reach Zacinto. At best, it will be the poem itself that makes the journey to the motherland. Although Foscolo cannot reach the motherland, Zacinto, the *oikos*, still seems capable of orienting and directing a journey. This is pretty smooth sailing on the structural level as well, for the poem presents very neat divisions: hypotaxis, metonymy and the poet's journey in the first section; parataxis, relatively less tropological language, and poem's journey in the second.

A Rough Voyage Toward Origins

Neither trip is as smooth as it sounds, however. A careful diagramming of subordination and coordination in the first section indicates a voyage that mimetically resembles Ulysses's travels in the *Odyssey*. That is, it proceeds by fits and starts, moving to less subordinated levels (as in line 3, where "my Zacinto" re-surfaces from the previously subordinated "where my newborn body [...]" clause) or making more or less brief stops where it stays at the same level (as in lines 5 and 9, where the conjunctions are coordinating).[15] More crucially, both the first and second sections are marked by enjambment, particularly

[15] Brose, following Cambon, notes that "the eleven verses actually perform the arduous journey of the wanderer-exile, Foscolo-Ulysses" ("Back to the Body of the Mother" 179).

extensive in the first (across lines 3-4, 4-5, 6-7, 7-8, and 8-9). Enjambment is a curious technique: on the one hand, it facilitates the smooth flow of reading, because it demands that the reader not pause at the end of a verse.[16] On the other hand, it disrupts the smooth flow of reading because it frustrates the reader's expectations, and spatially and temporally separates key grammatical and syntactical elements. The disruptive side is especially notable when the enjambment occurs across the boundary separating quatrain from quatrain, or quatrain from tercet (lines 4-5, and again in 8-9). A construction like "[...] da cui vergine nacque / Venere" (4-5), leaves the reader momentarily groping after the "vergine nacque," and tends to break up the metonymic chain being forged.

Another issue that troubles the poem is the question of temporality. At first glance one is apt to say that the poem moves from the present (the poet's here and now) into the past, but consider the first two lines: "Né più mai toccherò le sacre sponde / ove il mio corpo fanciulletto giacque." In fact, the poem follows a trajectory from the poet's future in some other, unknown space (the "illacrimata sepoltura") to a past that is also remote. It repeats this structure twice, once at the beginning, and again at the end: "tu non altro che il canto avrai [...] a noi prescrisse [...]" (12-13). The poet's temporal and spatial disorientation is remarkable precisely for its utopian (in the etymological sense) nature: only Zacinto is privileged with the present tense. This last point should not surprise us, since Zacinto is obviously intended as the stable origin that should ground and orient the poet's travel. What is perhaps surprising (or would be, outside of an Italian context) is that, with the *oikos* seemingly so clearly placed and recognized, the poet-traveler is still not localizable within a coherent temporal or spatial matrix.

Most obviously disruptive, however, is the poem's extraordinary first word: *Né*. Like the English pair of neither/nor, in Italian the negative conjunction *né* comes in pairs.[17] This partner-less *né* of the poem's first line leaves the reader either anticipating some future matching *né* or imagining an earlier negative clause that would precede the poem's opening.[18] Since there is clearly no later

[16] Numerous readers (Valentini, Brose, Cambon) have isolated "liquid" as a dominant or the dominant register of the poem, and there is a general recognition that Foscolo uses the long, flowing clause of the first section to mime important lexical elements (such as *onde, greco mar, l'acque*). Cambon, for example, describes the "one breathless sentence, in wave after wave of subordinate clauses," puns on the "Foscolian wave-length," and describes the cascade of subordinating clauses as water flowing downward across successive rock ledges (143-44).

[17] As in English, one will also see single *né* after a preceding negative clause, as in: *non so se lei è partita, né se partirà* (I don't know if she has left, nor if she will leave).

[18] Foscolo may also have been imitating the Latin *ne [...] umquam* construction here (*né più mai*): Italian Romanticism was, generally speaking, a pretty neo-classicist

né, many readers prefer the former possibility, describing the poem as the written continuation of an internal monologue. In other words, the poem inscribes a terminal lack within its own structure, for it is missing either a beginning or an ending.

The poem is clearly an expression of loss and yearning, the poet's desire to return to the land of his birth, a return that would bring with it some kind of solace. Brose has thoroughly analyzed this aspect of the poem in the context of a return to the maternal body. Indeed, the multiple births in the poem — Foscolo, Venus, the lush flora of the Grecian islands made "feconde" by Venus's smile — are quite striking, and the separation from the maternal figure is clearly one of the sources of the poet's sense of loss (Brose, "Back to the Body of the Mother").[19] The title of the poem, "A Zacinto," is naturally read as a dedication to this unfulfilled and unfulfillable desire, but it just as easily could indicate *direction*, in this case, the direction of the poet's desire, the direction of his imaginary travel.[20] The poem expresses the desire to return "a Zacinto." And yet, if this is the case, what becomes striking about the poem is that Foscolo moves *away* from the home: he undertakes an imaginary voyage to his homeland, and arrives there only to begin moving metonymically away by the first quatrain. In

Romanticism, as was especially true in Foscolo's case. In Italian, however, the construction is a novelty, and sounds odd and incomplete even to the classically educated reader. For example, the Ricciardi edition of Foscolo's works cites De Robertis: "Pare che il poeta, cominciando, continui un discorso fatto tra sé e sé, e dia sfogo a una commozione già piena" ('It seems that the poet, in beginning, continues a conversation within himself, and releases an already full agitation'). Franco Gavazzeni, the editor of the Ricciardi edition of Foscolo's *Opere*, cites a half-dozen "precedenti" for the initial *né* in Petrarch, Bembo and Costanzo, all of which are followed by a subsequent *né* (235n1). The Zanichelli *Vocabolario della lingua italiana* allows that the conjunction may be used alone with a "funzione negativa," but cites only one example: "Né più mai toccherò le sacre sponde [...]." I believe the construction may be unique, at least up until 1803. Brose reads the *né* as a pointer to the subliminal or unconscious (the "already full agitation"), and notes Foscolo's "uncanny ability to project his voice from uncanny places: from the tomb [...] and from the womb" ("Back to the Body of the Mother" 180).

[19] The poem, Brose writes, "provides an especially eloquent example of how the poet writes his way back to the womb" (175) via, of course, the minor detour of his own grave. Cambon nicely points out a re-duplication of the multiple births at the phonetic level, "whereby '*Vé*nere' projects '*fe*a' and 'fea' generates '*fe*conde'" (147). Insofar as the *oikos* represents the feminine and the domestic, the origin that can only be recognized after separation, it may be that every return is on some level a return to the mother's body, and every voyage a separation from it.

[20] The titles of the sonnets are not Foscolo's (with the exception of "Per la sentenza capitale"), but originated with Orlandini. For purposes of biography or psychobiography, interpreting a title that was not originally Foscolo's might be a problem for establishing his *intention* to write a travel poem (or at least his intention to have the title reflect such an intention). I am not, however, interested in establishing intent.

fact, keeping in mind the partnerless initial *né*, it might be better to say that Foscolo has already arrived by the first line, which is also already a declaration of separation. The movement proceeds by continguity: we begin on the shores (*sponde*) of Zacinto, move to its reflection in the water (*che te specchi*), to the waves (*onde*) and out into the general Grecian sea (*Greco mar*) before following the entire metonymic chain into an ever more remote mythic and literary past. In fact, we end up on an entirely different island, Ithaca, localized within a purely imaginary matrix. This movement is repeated in the second section, passing from *materna mia terra* to *illacrimata sepoltura*, an unmourned burial that will be anywhere but the homeland. The poem's content suggests the yearning to return to the solace of home, while its form suggests that the poet is trying to move away from home as rapidly as possible. This confusion over direction marks the first of several multiple destinations or split itineraries that the poem contains. Let us examine the others.

A Double Voyage And Its Destinations

I noted earlier that the poem establishes a "metonymic itinerary" in the first section, moving from the poet's personal past (*ove il mio corpo fanciulletto giacque*) to a mythical one (*da cui vergine nacque / Venere*), and then on to a literary one (*colui che l'acque / cantò fatali* and *Ulisse*). This metonymic itinerary seems to satisfactorily answer the question of the first voyage's destination: from the poet to Ulysses. Such an identification through metonymy is not terribly surprising for a Romantic poet, since the figure of Ulysses nicely combines victimism and Titanism, two of the poles between which Romanticism constantly vacillates. Foscolo can thus move from a pathetic masochism in the section's first lines to an identification with one of the greatest heroes of Western literature in its last.

As several readers have already noted, there are convincing reasons to believe that Ulysses is not the section's only destination, despite his structural position at the end of the metonymic voyage; this is another way in which this highly structured poem contests and ruptures its own structure. This first itinerary has multiple destinations, or perhaps simply an end that comes before the end. (Travel, as Van Den Abbeele has noted, is a risky proposition: one of its risks may be a *méconnaissance* with regard to the journey's proper ending: how many of us might not recognize the *real* end of our travel?) That destination is, of course, Homer (what Valentini terms the "latent" content of the poem (19)) and not Ulysses, and it is Homer who is the real model for the poetic self being constructed here.

There are a number of reasons to make this identification between the poet and Homer. To begin with, they are linked through their common vocation of poetry, or song: Homer is "he who sang" while the poet reduces himself to pure song in the final tercet: "tu non altro che il canto avrai del figlio" ('you will have

nothing of your son but his song'). Homer and Foscolo are also the only two subjects not properly named in the poem: Homer is only named through the figure of antonomasia (*colui che l'acque / cantò fatali*) while Foscolo is never named at all. The poet proclaims in the sonnet's final lines that "fate prescribed an unmourned burial for us." If Foscolo is not using the *noi* to refer just to himself (which is certainly possible), then for whom? Besides the poet, who else is included in this *noi*? It is surely not the island, nor can it be the poem. Foscolo's whole point is that the poem will manage to return home, since he is certainly not condemning his own poem to oblivion. Does the *noi* include Ulysses? Well, here is the real reason that poem cannot be (exclusively) linking Foscolo and Ulysses: Ulysses makes it back home.[21]

So the itinerary that the poem traces back into a mythical and literary past leads to Ulysses on the one hand and Homer on the other. Brose (among others) has noted this associative doubling, writing: "Foscolo doubles himself here, becoming both his own protagonist, Ulysses, and his alter-ego's immortalizer, Homer" ("Back to the Body" 177). The uncertainty or splitting of ends is even mimicked and reproduced in the trope that Foscolo uses to describe Ulysses. He is "bello di fama e sventura," rich (literally, beautiful or handsome) in fame and misfortune. This is the figure of speech known as zeugma, in which one term (*bello*) is linked to two other terms (*fama, sventura*), but that linkage functions "properly" with only one of them. That is, you can be rich in fame (although this is already figurative language, of course) but you cannot be, properly speaking, rich in misfortune. One destination is proper (*bello* is linked to *fama*, Foscolo is linked to Ulysses), or arrived at directly; the other with difficulty (*bello* to *sventura*, Foscolo and Homer). This splitting of "proper" and "difficult" destinations is another manifestation of a sharp uncertainty in the poem: we are now faced with an originary lack (the initial *nè*) and a doubled ending (Ulysses, Homer).

This doubling of endings appears in the poem's second, briefer section (lines 12-14) as well.[22] This section imagines two voyages, rather than a single one, and, as is typical of this much more laconic second section, the journeys are anticipated and not described in detail. On the one hand, this section imagines that the poem may one day arrive "A Zacinto," and, on the other hand, it imagines the poet's own final voyage, leading to the grave. Foscolo has

[21] The *Odyssey* is explicit on this point: Tiresias prophesied that Ulysses would die "when you are wearied out with rich old age, / your country folk in blessed peace around you" (11: 150-151). Ulysses's death will take place *after* Odysseus's final journey, according to the seer. It seems unlikely that Foscolo, so proud of his Greek origins and translating (or mistranslating) the *Iliad*, would take Dante's addition to the story in *Inferno* 26 as gospel.

[22] For that matter, even the journey of Foscolo's body after death repeats this doubling, with its double burial, first in England, then in Italy.

beautifully made use of the image of "touching ground" in this poem: it begins the poem as an impossibility (*né più mai toccherò le sacre sponde*), appears again as a recollection (*ove il mio corpo fanciulletto giacque*), returns as the ultimate image of homecoming (*baciò la sua petrosa Itaca Ulisse*) and finally in the image of the poet's burial (*illacrimata sepoltura*).[23] No doubt, part of the function of this imagery is so that Foscolo could ironically contrast Ulysses's homecoming, which takes the erotically charged form of a kiss, to the "illacrimata sepoltura" that awaits the poet.[24]

We might, however, look at the image from the standpoint of travel, where touching ground is a consummate image of orientation: it brings movement and wandering (at least temporarily) to rest, establishes up and down (perhaps especially important in a poem that plays itself out so prominently along the vertical axis of subordination) and, in this poem, repeatedly signifies a return home, whether successful or not. In other words, it establishes an *oikos*. Foscolo's burial is, on the one hand, an ironic homecoming, although also an opportunity to place himself in a common grave with Homer; and on the other, seen within the economy of travel, it is an exchange. I have suggested that the poem thematizes the mapping out of a route and the motif of the voyage, while at the same time thematizing disorientation: lost origins, multiple destinations, the figure of zeugma. What about this final image of grounding?

Touching Ground

Van Den Abbeele conceives of travel as an economy of loss and gain, structured by what is normally an unchallenged point of reference: the home. Within the economy of travel, every grounding, every orientation, is produced by a concomitant wandering. The home can only be constituted retroactively, in its own absence; it can only be conceived from the non-localizable space of travel.

[23] This is evidently a reference to an ancient Greek custom of laying a newborn on the ground to consecrate him or her to Mother Nature (either Opi or Venus) (Foscolo, *Le poesie* 35n2). This is an ironic inversion of Foscolo's burial: the round trip journey that underlies our most common thinking about travel (and has a domesticating and limiting effect on the possibilities afforded by travel) will not be possible. As Valentini, among others, notes, the verb used, *giacere* (to lie), is typically used on tombstones, as in English: *Qui giace...* (here lies...). Foscolo further emphasizes this irony by rhyming *giacque* with *nacque* in verse 4. (Valentini 18; 31).

[24] This image seems to be part and parcel of what Brose has called Foscolo's "thanato-eroticism"—"an attempt to return to a pre-oedipal fusion with the mother by means of self-annihilation"—which she sees as generally characterizing Foscolo's sonnets. ("The Politics of Mourning" 2-3). The entanglement of eros and thanatos is characteristic of Romanticism, emerging most clearly in the late 19th century with *scapigliatura* in novels like Tarchetti's *Fosca* or poets like Camerana.

Zacinto, as the poem's point of reference, as home, is constituted precisely because Foscolo moves away from it, both biographically (his exile) and poetically (the itinerary that leads from Zacinto to Venus to Homer to Ulysses). This is the economy of the poem's first section. Likewise, to establish a place as a home, as a point of reference, is to already imagine a possible voyage away from it. Foscolo's burial at the poem's end, then, represents a different exchange, a grounding that permits another voyage. What ventures forth at the end of the poem? The poem itself, as we are told in verse 12 (*tu non altro che il canto avrai*). Foscolo's self-grounding through death (literally putting himself in the ground) allows the free travel of his poetry. And where does "A Zacinto" go? Naturally, it goes *a Zacinto*. The poem is understood to travel more or less literally to the island.

But there is another way in which this poem might be said to return "a Zacinto": perhaps the poem "A Zacinto" returns to the poem "A Zacinto." I would like to suggest that, as in Timothy Bahti's reading of Leopardi's "L'infinto," this poem's beginning comes after its ending (a literally preposterous reading), forming a kind of loop of poetic language (42-56). The sonnet's initial *né* demands either a preceding *né*, or a previous negative clause — and there is indeed a negative clause available, although it comes at the poem's end. We might read the poem's ending thusly: "Tu non altro che il canto avrai del figlio, / o materna mia terra [...] / né più mai toccherò le sacre sponde [...]." Under this reading, the poem (the real Ulysses in this scene of travel) is freed through the poet's grounding (*illacrimata sepoltura*) to return to its proper home: poetic language itself. The poem goes back "A Zacinto." As Antonino Musumeci has pointed out: "Foscolo, unlike Manzoni, does not possess the certainty of a gratuitous promise of happiness; but he does have the boundless Romantic faith in poetic discourse. And so he makes poetry his exile, and his muse of the resultant despair" (75).[25] So again, in the poem's final section, the destinations of travel are doubled: on the one hand, a return to the island, and, on the other, a return to poetic language. Looking back at Foscolo's letter to

[25] Exile, as many critics have noted, forms an essential base for Foscolo's writing. Exile appears as an essential predicate for the scene of writing in sonnets like "A Zacinto" or "In morte del fratello Giovanni," and as an essential predicate for the protagonist in *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Foscolo's exile informs (albeit more subtly) all of *Dei sepolcri*, both as a regret (he, too, will be one of those with an "illacrimata sepoltura"), and as a hope for fame that might transcend the grave. Cambon points out, *à propos* of Foscolo's translation of Sterne's *Sentimental Journey*, that Foscolo refers to Didimo Chierico (his alter ego and fictional translator) as "uomo senza patria" (14-15) and also marks exile as the precondition of *Le Grazie* (17). Exile even appears as an essential topos in some of Foscolo's more obscure pieces such as "All'oceano" (which again begins in Greece and moves to a consideration of the grave), or in the English poem "To Callirhoe."

Bartholdy ("quantunque italiano d'educazione e d'origine [...]"), one can see that same doubled movement, a simultaneous recollection of the motherland that is also a digression that ends with Homer and Theocritus.

Lastly, to turn to the question of points of origin, there is still something odd about the final grounding that mobilizes Foscolo's poem: something odd, however, only if one fails to consider Italy's unique situation or more precisely, lack of situation, at the beginning of the nineteenth century. Zacinto is a proper place, with a proper name — a space that could genuinely be used to orient one's travels, despite the attendant difficulties of national identity and toponymy. The same could not be said for the non-place of Foscolo's imagined burial. Within the standard economy of travel described by Van Den Abbeele, home and travel are terms that reciprocally constitute and sustain each other, albeit, as Van Den Abbeele shows, in the risky and unstable way that is typical of the Derridean supplement. The lack of "place" that grounds this poem's ending/beginning, however, implies a more radical disorientation. Foscolo's imagined *illacrimata sepoltura* is, unlike Zacinto, not anywhere. It is a grounding, a place of permanent rest, but one that cannot be properly used to orient any travel, including the voyage that the poem makes back to Zacinto.

To address the question of national identity, what space does the Italian poet of Foscolo's age write from, or, to phrase the question in terms of travel, where is he coming from? Italy — like Foscolo's future imagined grave — as such was nowhere, and so Foscolo writes from a place that might best be described as "somewhere else," at some indefinable time (the future tense — *tu non altro che il canto avrai* — is also used in Italian to express possibility). This unidentified space is the *oikos* of the poem, the utopian space that both grounds and un-grounds it, that orients its metonymic itinerary and disrupts and disorients our travel and our thinking about the places we travel to at the same time. Writing from the "somewhere else" of Italy, of an Italian identity always fraught with detours, provokes for Foscolo an imagined journey without a clear destination or point of departure, an endless slippage perhaps more akin to metonymy than to the simple substitution of metaphor. To return to Van Den Abbeele's analysis of the economy of travel, Foscolo's poetic journey in "A Zacinto" seems like an ideal example of "unbounded travel" and the destabilization of the primacy of the *oikos*, now a place that cannot be clearly located. In his discussion of lyrical endings, Timothy Bahti relates Duchamp's "utopian endings" to lyric poetry thus: "[...] my understanding of the ends of the lyric in some of poetry's most interesting and powerful instances is that they are utopian not in that they do not occur — for they do —but in that they direct us to a place of language and thought the promised consequences of which are still, and always, and rightly elsewhere" (15).

The University of Illinois, Urbana-Champaign

Works Cited

Bahti, Timothy. *Ends of the Lyric: Direction and Consequence in Western Poetry.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.

Brose, Margaret. "Back to the Body of the Mother: Foscolo's 'A Zacinto.'" *Italica* 74:2 (1997): 164-84.

_____. "The Politics of Mourning in Foscolo's *Dei sepolcri.*" *European Romantic Review* 9:1 (1998): 1-34.

Cachey, Theodore J., Jr. "An Italian Literary History of Travel." *Annali d'Italianistica* 15 (1996): 55-64.

Cambon, Glauco. *Ugo Foscolo: Poet of Exile.* Princeton: Princeton UP, 1980.

Costa, Gustavo. "Ugo Foscolo's Europe: A Journey from the Sublime to Romantic Humor." Magliocchetti and Verna 21-40.

dell'Aquila, Michele. *Foscolo e il romanticismo.* Bari: Adriatic Editrice, 1992.

Flamigni, Adriana, and Rosella Mangaroni. *Ugo Foscolo: la passione dell'esilio.* Milano: Camunia Editrice, 1987.

Foscolo, Ugo. *Le poesie.* Ed. Marcello Turchi. Milano: Garzanti, 1974.

_____. *Opere.* Ed. Franco Gavanezzi. Milano: Ricciardi, 1974.

_____. *Ultime lettere di Jacopo Ortis.* Milano: Mondadori, 1986.

Freud, Sigmund. "Fetishism." *Sexuality and the Psychology of Love.* New York: Collier, 1963.

Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World.* Chicago: U of Chicago P, 1992.

Homer. *The Odyssey.* Trans. Robert Fitzgerald. New York: Doubleday, 1961.

Kirby, Paul Franklin. *The Grand Tour in Italy (1700-1800).* New York: S. F. Vanni, 1952.

Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live By.* Chicago: U of Chicago P, 1983.

Leopardi, Giacomo. *Canti.* Torino: Einaudi, 1962.

Magliocchetti, Bruno, and Anthony Verna, eds. *The Motif of the Journey in Nineteenth-Century Italian Literature.* Gainesville: UP of Florida, 1994.

Muller, John P., and William J. Richardson, eds. *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1988.

Musumeci, Antonio. "Of Swallows and Farewells: The Morality of Movement in Italian Literature of the Ottocento." Magliocchetti and Verna 70-83.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation.* New York: Routledge, 1992.

Valentini, Alvaro. *Le ragioni espressive: schede e proposte su Foscolo, Manzoni, Pirandello, Montale.* Roma: Bulzoni, 1972.

Van Den Abbeele, Georges. *Travel as Metaphor: From Montaigne to Rousseau.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1992.

Zizek, Slavoj. *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out.* New York: Routledge, 2001.

Cosetta Gaudenzi

Exile, Translation, and Return: Ugo Foscolo in England

> Tu non altro che il canto avrai del figlio,
> o materna mia terra; a noi prescrisse
> il fato illacrimata sepoltura.
> (Foscolo, "A Zacinto")

Ugo Foscolo, one of Italy's most notable exiled literati, was born in 1778 on the Greek island of Zante, son of an Italian doctor, Andrea Foscolo, and a Greek woman, Diamantina Spathis. At the age of fourteen, after the death of his father, Foscolo moved to Venice where he began his literary studies and met intellectuals and revolutionaries of the time. Believing that Italy's freedom and unity depended on the French revolution, Foscolo fought for Napoleon on several occasions and continued, though disappointed, even after the French general gave Venice to the Austrians in the treaty of Campoformio (1797). When Napoleon was defeated in 1814, the thirty-six-year-old writer, who by then had gained a considerable reputation, refused to submit to the Austrians and went voluntarily into exile, first to Switzerland and then, in September 1816, to England,[1] where he died in 1827, having never returned to Italy.

The subject of Foscolo and exile has received the attention of various scholars. Some critics, like Glauco Cambon, have treated the general theme of exile in Foscolo's life and works. Others, including Carlo Maria Franzero, Eric Vincent, and more recently John Lindon, have focused on Foscolo's experience in England and his later critical production. Still others have taken a more comparative approach, studying Foscolo in relation to the British literary context. Thomas Cooksey, for example, has examined Foscolo's role in the early nineteenth-century reception of Dante in England. My contribution consists in expanding Cooksey's study and in investigating and explaining the relation between Foscolo and British culture through translation as a critical concept: namely, translation in the general sense of "space of hybridity" as employed by Homi Bhabha in his studies on nation and culture (e.g., *The Location of Culture*).

The term "translation," from the Latin *transferre*, literally means to transfer,

[1] Other notable Italian refugees that went to Great Britain at this time include Santorre Santa Rosa, an ex-war minister, the Generals Pepe and De Meester, and the mathematician Giuseppe Pecchio.

transport, remove from one person, place, time, or condition to another. It can imply transferal from the realm of ideas into the realm of words, and from one language or culture into another. Accordingly, translation occupies a liminal space that transgresses the synchronically and the diachronically limited. The hybrid nature of translation is analogous to that of exile, in which individuals reinvent themselves to fit a different spatial and temporal context. In fact, translation can become a valuable tool for exiles who use it to communicate the self in a new language, and at times to return to the sources of their cultural tradition, which they then aim to make visible in a new environment. In this article, I show how, in England, Foscolo engaged in the practice of cultural "translation" and transference by writing essays that suggested a reinterpretation of Italian literature, of Dante in particular. I shed light on Foscolo's interest in Dante's work, life, and historical context, and on Foscolo's roles as "translator" of culture and "validator" of cultural translation, most importantly in the process which made Henry Francis Cary's *Vision* (1814) the first authoritative rendering of the *Commedia* into English. Finally, I suggest that Foscolo's shift from writing literature to practicing cultural translation and transference represents a kind of literary return to his homeland at a time when the author had lost all hopes for a united Italy, and was therefore seeking to construct a new identity in England.

I. Exile

Like many migrants and exiles, Foscolo optimistically believed that migration might lead to self-improvement. He thought that England would be a liberal land where he could live decorously and publish freely. In Florence the author had made useful acquaintances like that of William Stewart Rose, from whom he gained the impression that the British would warmly embrace Italian exiles.[2] After his arrival in England, however, Foscolo's hopes were partly disappointed. While letters to Italian friends and family indicate that he received assistance and recognition from notable individuals,[3] Foscolo's correspondence also testifies that he encountered several problems, including financial hardships and difficulties in writing. In an early letter to his family, for instance, he complained about the cost of living: "un pezzetto di pane, che in Italia si

[2] British interest in the political situation of Italy had slowly increased in the second half of the eighteenth century with various studies of Italian history and the publication of *Account of Corsica* (1768) by James Boswell, who disapproved of the common prejudice against Italians as a mass of barbarians unconcerned about their own freedom. Thereafter, in the early nineteenth century, the principle of liberty for all stimulated by the French Revolution and Napoleon's repeated conquests in Italy, had focused the attention of more and more British on the future of the Italians (Marshall 86-88).

[3] See, for instance, Foscolo's letter to Giuseppe Grassi (October 19, 1816, *Epistolario* XX: 43).

pagherebbe due soldi, qui costa dieci e dodici" (October 25, 1816, *Epistolario* XX: 43).[4] Foscolo dreaded poverty, especially because he saw the importance of a decorous appearance among the British elite. Being no aristocrat himself but aiming to enjoy an extravagant lifestyle, the exile had to rely on either the generosity of others or his own work. But this did not prove easy. People eventually grew tired of giving and lending money to Foscolo. And writing in England was not the same as writing in Italy: the Italian writer had to cope with a new language, a new audience, and a new culture.

Foscolo had initially hoped to publish in Italian while in exile, but this plan proved impractical. The author expresses his frustration in a letter addressed to Quirina Mocenni Magiotti, a friend and benefactress who resided in Italy:

> Moltissimi lo studiano [l'italiano], pochi lo imparano: tutti affettano o presumono di saperlo. Ma i libraji assicurano che appena d'un libro Italiano, anche classico, si vendono cinquecento copie in tre anni; — e d'un libro Inglese, d'autore di qualche nome, se ne vendono cinque e spesso sei mila copie in due o tre settimane. Anche delle opere derise da tutti, esce la terza edizione in un anno. Qui tutto è *moda, emulazione di spese, e curiosità*, e tutti vogliono *ostentare* sapere [...].
>
> (February 20, 1818, *Epistolario* XX: 289)

Foscolo, looking for Quirina's sympathy, describes all British people as superficial and pretentious. Contrary to appearances — the Italian writer informs his benefactress — few readers really knew Italian and were willing to buy books written in it. Since the demand for Italian literature was insufficient to sustain his aspirations, Foscolo understood that, in order to participate profitably in the new literary scene, he would be obliged to publish in English.

Upon his arrival, however, Foscolo did not know English well and, at thirty-eight years of age, he found it quite difficult to learn to write effectively in this new foreign language.[5] To say something relevant in literature, writers often break the norm and play masterfully with language. But, as Stanislav Baranczak has pointed out in a study on the relation between exile and writing, writers may break only the rules that bind them, and these rules come most naturally from their native language (438). Foscolo, aware of his own limitations, often mentioned in his correspondence the stifling difficulties of translating, or having his thoughts translated, from Italian into English and even, at times, from Italian

[4] Conversely, several British Romantic poets like Shelley, Byron, and Keats went to Italy because, among other things, it allowed a cheaper life. In *Julian and Maddalo* (1818), Shelley referred to Italy as "paradise of exiles" (I.57).

[5] At the age of thirty-nine, Foscolo wrote to Lady Flint: "Dio volesse ch'io scrivessi Inglese, come voi Milady, scrivete Italiano! — ma, pur troppo, sono vecchio oggimai, e non posso imparare altre lingue" (August 15, 1817, *Epistolario* XX: 211).

into French, which, in turn, was rendered in English by hired translators. (The author was occasionally compelled to write articles in French because he could not find English translators who knew Italian well enough.)[6] In another letter to Quirina Mocenni Magiotti, Foscolo affirmed, "Quel dovere scrivere in lingua non mia, e l'essere debitore a' traduttori mi ammazza l'ingegno" (November 8, 1818, *Epistolario* XX: 430). More than a year later, to his friend Gino Capponi Foscolo reiterated the complaint of being slain by translators in a harsher tone:

> [L]'essere io diventato la bestia da soma di Murray, di Gifford, e di Jeffery, — e l'essermi obbligato a dilettare il mondo Inglese del quale in parte ignoro, ed in parte disamo il gusto letterario, — e il dovere tradurre, o per parlare più veramente, stemperare i miei pensieri in Francioso, sì che poi siano annacquati venalmente in Inglese, sono sciagure e fatiche e vergogne alle quali non posso omai reggere più.
>
> (May 23-30, 1820, *Epistolario* XXI: 185)

The use of such negative terms as "sciagure" and "vergogne" makes Foscolo's dissatisfaction clear. The writer defines his relation to the British world as an unequal one based on servitude. Foscolo characterizes himself as a "bestia da soma" that must follow not only the dictates of the English language, but also those of the British audience and publishers. Starting from the second half of the eighteenth century, the British literary system was undergoing a transition from the system of literary patronage to subscription publishing, a problematic process which subjected the production of art to the forces of the market (Williams 32). When still in Italy, at the University of Pavia, Foscolo had given a speech decrying the making of literature into a business. Ironically, once in England, he was compelled to disregard his precepts and suffer what he considered a humiliating form of prostitution: a dilemma which apparently haunted him till the end of his days.[7]

Realizing that he could not produce literary works in English worthy of his expectations, primarily because he considered an author's style untranslatable,[8]

[6] See letters to Quirina Mocenni Magiotti (February 20, 1818, *Epistolario* XX: 290; March 3, 1818, *Epistolario* XX: 292), and a letter to Lord Holland (March 1818, *Epistolario* XX: 309-10).

[7] Foscolo relieves his conscience in a letter to Hudson Gurney, dated August 12, 1826: "When I was sent at [*sic*] Pavia, my first sermon to the University warned my young Countryman [*sic*] of the infamy and public as well as domestic calamities inevitably arising from bartering genius and literature for money. Necessity having compelled me here to act against my own principles I was punished even when I gathered the earnings of my writings: because I could never help feeling an inward humiliation, and I compared myself to a woman selling her own charm to a brutal purchaser" (Tobler 83).

[8] As Foscolo wrote to Lord Guilford, "lo stile non si traduce" (May-June 1817, *Epistolario* XX: 167).

Foscolo turned with some sorrow to literary criticism,[9] a genre that, in his opinion, demanded less art and imagination and that should therefore be easier to translate.[10] For eleven years Foscolo wrote extensively about Italian literature, exploiting an interest in things Italian that had begun in the second half of the eighteenth century. Initially he worked incognito, writing for John Cam Hobhouse the "Essay on the Present Literature of Italy," which appeared in *Historical Illustrations of the IV Canto of Child Harold.* He then delivered public lectures on Italian literature, and drafted some of his unfinished *Letters Written from England*, in which he intended to compare England to Italy. Foscolo also planned to publish in thirty-six volumes a series on classical Italian authors, which would include their work, biography, criticism, and historical context, and which, he imagined, would prove profitable (May 15, 1818, *Epistolario* XX: 321-22). Many of Foscolo's projects initiated in England, however, either failed or remained incomplete.[11]

Among Foscolo's fortunate literary undertakings in exile is his work on Dante. Foscolo, who had shown an early interest in the medieval poet,[12] made much of the fact that Dante's reputation was growing just as he arrived in England. He contributed to augmenting Dante's fame by publishing several studies in English translation, including two articles printed in the February and

9 Although scholars generally agree that Foscolo became the "father" of Italian literary criticism after coming to England (Lindon 145), the Italian writer was not always happy to serve in this new role. On February 20, 1818, Foscolo wrote to Quirina Mocenni Magiotti that he was unwilling to publish literary articles under his name (*Epistolario*, XX: 290). Some months later, in another letter to Quirina, Foscolo depicted literary criticism as a profession inferior to writing literature: "In Inghilterra lo scrivere per giornali [...] s'ha per più decoroso che in Italia — bensì anche qui un autore è mille volte più stimato che un giornalista" (November 8, 1818, *Epistolario* XX: 430).

10 Foscolo wrote to Samuel Rogers on February 15(?) 1818: "Vous m'avez dit, Monsieur, que maintenant il [Mr. Murray] désirerait un ouvrage qui traite *principalement de littérature Italienne*. Je préférerais de mon coté aussi et pour la tranquillité de ma vie et pour mon caractère, de ne m'adonner qu'à l'*histoire critique littéraire*, et je crois d'être pourvu d'assez de moyens pour cette branche de travail. La traduction serait plus aisée, car le style demanderoit moins d'effusion naturelle d'âme, moins d'art et d'imagination; et se borneroit à l'élégance et à la clarté nécessaires à la *narration* et au *criticisme*" (*Epistolario* XX: 284).

11 In addition to the distress caused by a wavering financial state and the challenges of writing in a new language, Foscolo also had to cope with the inconvenience of not being able to consult an adequate library, a crucial component for an ambitious series on classical Italian authors. See the letter addressed to Samuel Rogers on February 15 (?) 1818 (*Epistolario* XX: 281-82).

12 In *Dei sepolcri*, a notable early poem, Foscolo mentioned Dante and referred to him as "Ghibellin fuggiasco" (174).

September editions of the 1818 *Edinburgh Review*;[13] a book on Petrarch, *Essays on Petrarch* (1823), which contained the essay "Parallel between Dante and Petrarch"; and an Italian commentary on the whole *Commedia* (entitled *Discorso sul testo della Divina Commedia*), of which only the first volume was printed in 1825 by William Pickering. (The complete work came out posthumously in 1842-43, edited by Giuseppe Mazzini.)

Foscolo's scholarship on Dante has been regarded as incomplete and, at times, inaccurate. He is said to be good as a poet-critic but limited as an academic critic (e.g., O'Neill 112). Foscolo's most important contribution was to offer a new perspective in studies of Dante and the Middle Ages: he was the first to apply Vico's ideas discussed in the *New Science* to literary criticism. Contemporary scholarship[14] — Foscolo pointed out — failed to provide a comprehensive historical and literary discussion of the Middle Ages.[15] Foscolo attempted to supply such a desideratum by offering detailed criticism relating Dante's work to its socio-political context. He resisted the assumption that Dante had to be approached in terms of what were understood as timeless, universal values. The portrait of the medieval poet resulting from Foscolo's writings was that of Dante as a man, a Romantic nationalist who "conceived and executed the project of creating the Language and the Poetry of a nation" and who exposed "all the political wounds of his country [...] teaching the Church and the States of Italy, that the imprudence of the Popes, and the civil wars of the cities, and the consequent introduction of foreign arms, must lead to the eternal slavery and disgrace of the Italians" (*Studi su Dante* 68). Through his commentaries Foscolo reintroduced Dante's work as critical of papal authority, thereby rendering it more palatable to a Protestant British audience.[16] Like

13 At the request of the editor of the *Edinburgh Review*, Lord Jeffrey, Foscolo wrote a two-part article, "Dante, with a New Italian Commentary, By G. Baglioli, Paris, 1818. The *Vision of Dante* Translated by the Reverend H. F. Cary, A.M., 3 vol. 18 mo., London, 1818," published in February 1818; and "Observations Concerning the Question of the Originality of the Poem of Dante, By F. Cancellieri," published in September 1818. I cite these articles as republished in *Studi su Dante* by Giovanni Da Pozzo.

14 See Pierre-Louis Ginguené's *Histoire littéraire d'Italie* (first volume published in 1811); J.C. Sismondi's *De la littérature du midi de l'Europe* (1813); and Henry Hallam's *View of the State of Europe* (1818).

15 "[A] commentary upon Dante, which should be useful in a historical and political view, still remains to be executed" (*Studi su Dante* 132). "Dante, notwithstanding the number of his biographers has not yet had an historian" (*Studi su Dante* 138).

16 As attested by some travel books of the early nineteenth century, many British equated Catholicism with autocracy (Black 189). For them, the Catholic religion drew on credulity and superstition, and led to misery, poverty, clerical rule, and oppression. Such prejudices were increased by historical facts, such as the close association of Catholicism and Jacobism and the predominance of Catholicism in France and Spain, Britain's principal enemies. Although critical of the pope, the *Commedia* generally embraced a

many of his contemporaries, Foscolo resented the papacy's part in the misfortunes of Italy. It was generally held that Pope Pius VII and his Secretary of State, Cardinal Consalvi, had discreetly courted Austrian intervention. A view of Dante as a proto-Protestant reached its extreme later, in Gabriele's Rossetti's *Sullo spirito antipapale* (1832).

To sum up, Foscolo's early experience in England shows that a literary exile gains stature abroad to the extent that he assumes a hybrid nature that simultaneously exhibits the characteristics of his homeland and acquires the colors of his new environment; in other words, to the extent that he lets himself be used and consumed as an object. As Foscolo became visible, not only because of his work on Dante and Italian literature in general, but also because of his second edition of the novel *Ortis* published in England in 1817 by the well reputed John Murray, he himself was in a position to confer authority. Foscolo became valuable for the British in that he represented the authentic Italian scholar who could act as a cultural translator in suggesting a reinterpretation of Italian literature, and could validate or invalidate British critical works on and translations of Italian literature.

II. Translation

In England, Foscolo's relation to the world of translation was quite complex. He continued to translate foreign literature into Italian, producing a few minor versions.[17] Foscolo also acted as a cultural translator and authenticator of cultural translations, by critiquing English commentaries on Italian literature and by reviewing English translations of Italian literary works. Various translators, including William Stewart Rose (Ariosto's *Orlando*) and Jeremiah Holme Wiffen (Tasso's *Gerusalemme liberata*), benefited from Foscolo's general opinion of previous renderings of Italian literature into English and from his practical advice on translating specific difficult passages.[18] Most importantly for

Catholic theology. As a consequence, it was rendered relatively late in English. The *Divine Comedy* was first translated in Catholic countries: Spain (1428), Catalonia (1429), and France (1550). Only in the late eighteenth century did a complete version appear in states of the religious reform: Germany (1767) and England (Clemens 423). Clemens apparently indicates that the first complete English version appeared in 1785, but Henry Boyd's 1802 rendering was the earliest published.

17 Foscolo translated parts of the *Iliad* and the *Euthanasie* of Jacob Heinrich Meister.

18 For Rose, see letter dated November 9, 1821 (*Epistolario* XXI: 343); for Wiffen, see letter dated December 1822 (*Epistolario* XXII: 147). See also the letter by Roger Wilbraham, who thanks Foscolo for helping him understand the Italian language and literature: "avete avuto sempre la bontà di sciogliere moltissimi miei dubbi e di correggere parecchi errori particolarmente riguardanti la lingua e la letteratura del vostro bel paese" (October 1818, *Epistolario* XX: 426).

this article, Cyrus Redding mentions that he showed the Italian exile an English version of Dante's *Inferno* by Nathaniel Howard and asked his opinion (Redding I: iii). One of Foscolo's major accomplishments as supervisor of cultural translation was his contribution to Cary's version of the *Divine Comedy*. In this section, I will show how exiles can help make translations authoritative, and will focus on the February 1818 article of the *Edinburgh Review*, which ends with a positive evaluation of the *Vision*.

Although the 1818 *Edinburgh Review* article was not signed, it was long believed to have been written entirely by Foscolo.[19] But in 1971, Beatrice Corrigan argued that the last section was probably actually penned by Samuel Rogers (211-25),[20] an irregular situation which symbolically represents the sort of "translation" which Foscolo himself had to undergo in England, and typifies him as a hybrid product of exile. We know that Foscolo repeatedly complained about this article because of inadequate translation and various omissions and additions. Some of these alterations to his text, as Corrigan has demonstrated (214, 216), were suggested by the then editor of the *Edinburgh Review*, Francis Jeffrey, whose aim was to make the average reader understand Foscolo's essay better by relating Italian literature to a well-known background (e.g., through comparisons with Shakespeare's work). Foscolo described his situation to Quirina Mocenni Magiotti on May 15, 1818:

> L'articolo mio intorno a Dante di cui ti scrissi mesi fa, andò smarrito; mentr'io lo rifaceva, fu ritrovato; ma io intanto l'aveva rifatto meglio —. Avvenne anche che il traduttore o per infingardaggine, o per altro non me ne mandò a stampare se per un terzo — e pessimamente tradotto, — eppure quel terzo avverò e superò di molto l'aspettativa de' dotti; — fu detto e scritto che quel frammento d'articolo non era cosa *Italiana*, o *Francese né Inglese; ma Europea*.
>
> (*Epistolario* XX: 320-21)

The word "eppure" points out Foscolo's bewilderment at the article's success and draws a line between the writer's initial negative attitude toward it and his final acceptance of it as a sort of cooperative European accomplishment.[21]

[19] Foscolo wrote his essay in Italian and then had it translated in part by Roger Wilbraham and mostly by his friends William Wallace and Sir James Mackintosh. The latter also edited and made some additions to it with Samuel Rogers (Corrigan 220, Toynbee I: 466).

[20] Since what might be Rogers's criticism seems to agree with Foscolo's poetics, since there is no record of Foscolo's despising Cary's translation, and, most significantly, since the article was generally received as Foscolo's, I consider it a valid source for discussing Foscolo's contribution to making Cary's translation authoritative. In the following pages, I refer to the author of those parts of the 1818 *Edinburgh Review* article that Corrigan has suggested were Rogers's as simply "the critic" or "the scholar."

[21] Foscolo's acceptance is also evident from a letter addressed to Lord Holland, in which he seems to offer boundless freedom to the translator of his next article to be published in

Foscolo's approval probably also resulted from the fact that Jeffrey had apologized to him for the confusion and paid him well for his contribution.[22]

The first important point in the February *Edinburgh Review* article is the suggestion that those who want to know more about Dante ought to read his actual works rather than rely on past summaries and commentaries:

> Readers, especially foreign readers, believe, on the faith of the commentators, that they have seen the whole; like the readers of modern travels, who fancy that they know a country from the descriptions of those who have run through it with a road-book and a dictionary, and return home to publish their tour.
>
> (*Studi su Dante* 4)

Foscolo likens the reading of commentaries on Dante to the reading of tourists' descriptions of Italy, neither of which can provide complete familiarity of the subject. Foscolo's position within his socio-political environment informed his hermeneutics: in comparing commentaries on Dante's work to travel narratives, the Italian writer reveals the critical perspective of an outsider. His personal experience as an exile, and his acute awareness of the limited appreciation among the British of Italy, Italian, and Italians (including himself), no doubt conditioned Foscolo's suggestion to "return" to the original, to Dante's text. The author will later reiterate this point in the September *Edinburgh Review* article: "Dante is, perhaps, the poet most spoken of, and least read by foreigners" (*Studi su Dante* 100). Here Foscolo politely criticizes his audience for what he considers their pretentious approach to Italian literature.

Foscolo's exhortation to read Dante was furthered by the rediscovery of Cary's translation four years after its initial publication. Armed with Cary's reliable version of the *Commedia*, readers could actively challenge any rigid interpretation of the source text and form their own opinions. Cary's *Vision* is praised at the end of the February 1818 article of the *Edinburgh Review*:

> Of all the translators of Dante with whom we are acquainted, Mr. Cary is the most successful; and we cannot but consider his work as a great acquisition to the English reader. It is executed with a fidelity almost without example; and, though the measure he

September: "Veuillez bien lui [Sir James Mackintosh] raccomander que la traduction de mon essai sur Dante doit être faite ad *plenum arbitrium* du traducteur, qui doit même corriger mes defauts [sic] d'expression; car malheureusement je suis oblige d'ecrire [sic] en Français; et ma conscience me reproche souvent d'employer des mots desquels je ne suis pas sur" (March 1818, *Epistolario* XX: 309).

[22] To secure the second part of the article for the *Edinburgh Review* from the offended Foscolo, Lord Jeffrey sent him eighty-five pounds, and John Allen, Lord Holland's private physician and librarian who had acted as intermediary between Foscolo and Jeffrey, added more (*Epistolario* XX: 317-18; Corrigan 224).

has adopted, conveys no idea of the original stanza, it is perhaps the best for his purpose, and what Dante himself would have chosen, if he had written in English and in a later day.

(*Studi su Dante* 42)

The scholar's approbation of Cary's rendering follows a precise and organized plan which confers status upon both the translator and the original text. First of all, the critic argues that Cary has been the most successful among those who have attempted to translate the *Divine Comedy* because of his "fidelity" to Dante. At the same time, by calling Cary's work "a great acquisition to the English reader," the scholar suggests the value of the source text and introduces Cary as a sort of prophet who has opened the door to something special. Secondly, the critic attempts to make Cary visible by highlighting his translation techniques, thereby removing him from the marginalized position held by most contemporary English translators. The scholar stresses that Cary has not only been faithful to the source text, but has also responsibly taken liberties with Dante's original in order to adapt it to a different time and language. This strategy undoubtedly pleased Foscolo, who opposed literal translations and had, earlier in his career, rewritten his rendering of Laurence Sterne's *Sentimental Journey* many times so that it could read as a contemporary piece of literature.[23] Later in the essay, the critic elaborates this point:

Some years ago, Mr. Hayley published a translation of the three first Cantos of that Poem, in which he endeavored to give an idea of Dante's peculiar manner, by introducing his triple rhyme. It was written with a considerable degree of spirit and elegance; but we cannot much regret that he proceeded no further. The difficulties which he had to encounter were almost insurmountable; at least he has led us to think so, by his many deviations from the text [...]. Of such offences we cannot accuse Mr. Cary. Throughout he discovers the will and the power to do justice to his author. He has omitted nothing, he has added nothing; and though here and there his inversions are ungraceful, and his

23 About translation in general, Foscolo stated: "Alla traduzione letterale e cadaverica non può soggettarsi se non un grammatico, e [...] alla versione animata vuolsi un poeta [...]. La lingua della traduzione dovend'essere assolutamente diversa, la libertà di maneggiarla e d'accomodarla all'originale dev'essere piena e assoluta; ma il disegno de' pensieri, l'architettura del libro, la passione del poema e tutti i suoi caratteri sono fondati su la natura dell'ingegno e del cuore umano, e la natura potendo rappresentarsi sempre ugualmente in tutte le lingue malgrado le loro infinite modificazioni, la fedeltà in queste pitture dev'essere serbata dal traduttore con cura e con religione" (*Lezioni* VII: 205). Foscolo believed in the catalyzing power translation might have for language and culture, as is clear from the introduction to his partial Italian rendering of the *Iliad* and in letters where he mentions his new translation of Homer. To Hudson Gurney he wrote, "The translation of the *Iliad*, I trust, will *refresh* the Italian Literature, and create, I dare say, a sterling and yet new Italian language" (August 12, 1826, Tobler 84).

phrases a little obsolete, he walks not unfrequently by the side of his master, and sometimes perhaps goes beyond him.

(*Studi su Dante* 42-44)

The scholar's approval of Cary reaches its apex when he goes so far as to suggest that the translator seems at times even to exceed Dante and become therefore an author himself. While the idea of Dante being the "master" recalls Foscolo's characterization of translation as "servile," this passage definitely appears to have been written by somebody else, since Foscolo seems unlikely to have thought anyone could surpass Dante (Corrigan 217), and the Italian writer was no great authority on "obsolete" English phraseology or "ungraceful inversions."[24] By stressing Cary's poetic genius and originality, the critic introduces him as a Romantic translator, faithful and at the same time creative.

With his *Vision*, Cary took the final step toward making Dante into an author worthy of being embraced by the English-speaking world. The assimilation of a writer's work into another culture, as Piotr Kuhiwczak has pointed out, is a long process with many transitional stages (80-94). In eighteenth- and early nineteenth-century Great Britain, Dante was slowly constructed into an author by a series of different appropriations of his *Commedia*.[25] This construction accompanied the development of new literary models and of the idea of the modern writer as a proprietor and original artist. Cary completed this process by having Dante speak English, and Foscolo's articles in the *Edinburgh Review* helped both Dante and Cary by revaluing the former and by contributing to the success of the latter's translation of the *Divine Comedy*.[26]

Foscolo's commentaries were effective principally because they were printed in a magazine which, as King puts it, was "one of the most powerful, for good and evil," in the second decade of the nineteenth century (117). The *Edinburgh Review* publicity of Cary's translation was soon echoed by others. In September 1818, the *Scots Magazine* started a series of papers on the *Commedia,* mainly long quotations from "Mr. Cary's faithful transcript" (King

[24] The February article in the *Edinburgh Review*, which characterizes Cary's translation as a thorough piece of non-partisan scholarship, does contain some negative criticism: "Mr. Cary reminds us sometimes of Shakespeare, — oftener of Milton; but, in his anxiety to imitate them, he becomes more antiquated than either; and we hope, that, when he republishes his translation, which, we trust, he soon will, in a larger and more legible character, he will think proper to modernize the language a little, and give more simplicity and sweetness to many parts of it" (*Studi su Dante* 48).

[25] For a more detailed study see my dissertation "Appropriations of Dante."

[26] The British scholar Samuel Coleridge also contributed to the positive reception of Dante and of Cary's translation of the *Divine Comedy* in England (Cooksey 366-72).

118). In June 1819, the *Eclectic Review* asserted that the *Vision* was "perhaps the best translation of any poet in the whole compass of English literature" (King 118). Furthermore, Cary's version was employed and appreciated by notable contemporary British writers. For instance, Keats brought Cary's Dante with him during his tour of the Lake District and Highlands of Scotland (1818), and Shelley used it as an aid for a first reading of the *Commedia* in Italian. As a result, the *Vision* became the authoritative translation of Dante's *Divine Comedy* into English, and within one year every previous copy of it was sold. "The work was at once eagerly sought after. About a thousand copies of the first edition, that remained on hand, were immediately disposed of; in less than three months a new edition was called for" (Cary II, 103). From 1818 till the end of the century, the *Commedia* became a popular, standard work.[27] Cary supported the process by publishing his last edition of it (1844) in an inexpensive format (Toynbee I, 501-02).

III. Return

Migration left an indelible mark on Foscolo, as both a man and a writer. At the young age of fourteen he had left Zante, his native land, and thereafter his literary work frequently referred to the subject of exile, especially his early poetry and *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, a novel about the loss of his first political homeland, Venice. Foscolo was a typical Romantic exile: he was both a nomad eager to explore new territories, and also a nostalgic exile longing to return home.[28] The epigraph to this article reproduces the last tercet of Foscolo's "A Zacinto." In these verses, written when he was a young man, Foscolo predicts that poetry is the only means through which he would be able to return to Zante.[29] In England, Foscolo could never quite find the perfect occasion to return physically to his two homelands, Zante and Italy,[30] nor did he maintain hope for even the poetic return expressed in "A Zacinto." The poet who now needed translation at times from a second language, French, into a third

[27] Between 1820 and 1860, Dante became more than fashionable: he became popular (Caesar 66). The popularity of Cary's *Vision* is proudly acknowledged by the translator himself in a letter dated November 1825, addressed to Thomas Price. "Henry [Cary's son] went yesterday to lay out part of his fee in a bookseller's shop in Piccadilly, and I must indulge a translator's vanity so far as to relate what there befell him. 'I have some old College books that I should like to exchange,' said Henry. 'They would be of no use to me,' said the man, 'but if you have any standard works I should like to take them.' 'What do you mean by standard works' says H., when the man beginning 'Cary's Dante, Sir!' he burst into one of his laughs, at which the man was so confused that H. found necessary to explain the cause of his mirth" (King 121-22).

[28] See John Durham Peters's discussion of Novalis's definition of Romantic exile (29).

[29] Ciccarelli has pointed out that with "A Zacinto," Foscolo compensates for the loss of Venice to the Austrians with "the invention of the geo-mythical homeland" (35).

[30] Both Zante and Italy are equally referred to in Foscolo's writings as his homeland.

language, English, became an exile also from his own poetic genius. Still, the concept of return played an important role in Foscolo's new life and became crucial for the construction of his status in England.

To understand Foscolo's new path of return, it will be necessary to discuss the process which led the author to shift from writing literature to engaging in what I have defined as cultural translation and transference. The Italian scholar Paolo Valesio has suggested that poetry and translation are closely affiliated, that a poet should be seen as a translator of images into words and as a transgressor of the laws of language (287). Valesio has also pointed out that when a poet goes into exile, the transgression formerly accomplished at the level of language is now transformed into a literal crossing of a country's border.[31] The activity of "trans-poetry" (Valesio's term for the transgressive translation of images into poetry) is, in a foreign country, transformed into recovery of the "language of tradition." In England, Italy's cultural tradition became the only material Foscolo could effectively "translate," and it offered him the opportunity to remain a poet of sorts, a translator of images. Foscolo transformed himself into a new Ortis, a Didimo who accepted exile and became a describer of events, a critic and commentator who mediated Italian culture into British terms, a translator instead of a creator. This type of literary accomplishment would in Foscolo's new environment have the same function that poetry had earlier fulfilled: it could provide a coherent identity, an enduring visibility, some financial stability, and even a new form of homecoming.

Before his exile, Foscolo's identity was in crisis, as was the identity of Italy, which had not yet become a united country. Foscolo migrated because his homeland and his self were threatened by an alien invader. Once the writer left Italy, however, his identity was further fragmented in its encounter with a foreign reality. Foscolo's first reaction was to attempt to reconstruct and reinforce a solid image of his self. Soon after departing from Italy in 1816, he asked the Countess of Albany to send the painted portrait of himself she was keeping.[32] The painting, which was lost for two years at the customs in Rotterdam, finally reached Foscolo in 1818 and was then hung as a sort of

31 "Il poeta espatriato, che ha compiuto una trasgressione tutt'altro che verbale, non ha più bisogno di sfogare la sua trans-gressività con un assalto (più o meno edipico) al corpo della lingua materna; e tende invece ad esprimere la sua attività di trans-poesia come recupero della lingua della tradizione nella sua integrità, anche se si tratta di un'integrità plurivoca" (300-01).

32 The painting was accomplished by Francesco Saverio Fabre. Foscolo mentions it in a letter dated September 6, 1818, addressed to the Countess of Albany: "Or pende in una sala del famoso librajo, e (secondo me) famoso Panurgo *Murray* servo-padrone, e mecenate idiotissimo degli Autori più illustri che vivano; e il mio ritratto ha compagni quel di Lord Byron, et cinque o sei altri poeti alla moda" (*Epistolario* XX: 367).

advertisement at the publisher Murray. Foscolo further attempted to reconstruct his persona through cultural transference, by presenting through himself a new translation of the Italian tradition, a new model of Dante: the medieval poet, also an exile, gave Foscolo the voice to speak, and Foscolo became a new Dante. (Foscolo ended the September *Edinburgh Review* article with a discussion of Dante's exile, thus leading his audience to the comparison Foscolo-Dante.)[33] This identification was rendered easier by the atmosphere in England and Europe in general at that time. In the context of rediscovery of the Middle Ages and of concern for the political situation of contemporary Italy, British Romantics had drawn a connection between Dante and current Italian exiles.[34] Thus Foscolo, who advocated Italy's freedom from foreign domination, was naturally seen as a sort of re-incarnation of Dante.[35]

Unlike Dante, Foscolo in exile did not accomplish a masterpiece of western literature comparable to the *Commedia*. His exilic circumstances and motivations were quite different from the medieval poet's. First of all, the loss of reliable objects and of a dependable language played a bigger role for Foscolo, since Dante did not move to a totally foreign place and his creative capacity was consequently not affected to such a degree. Secondly, Foscolo belonged to a considerably different age. Dante was able to rely on the assistance of his patrons, but Foscolo could earn a living in early nineteenth-century England only by working as a literary critic and translator of Italian culture. The exilic output of the two writers was similar, however, in so far as both employed their work as a means of effecting some kind of return to their homeland. While Dante's *Divine Comedy* lays down a pattern of exile and homecoming, where the poet hopes that literary success will allow him an actual return to contemporary Florence, Foscolo's exilic work provides the occasion for a more idealistic return of the author to his homeland's literary past. In England Foscolo not only abandoned poetry, the vehicle by which he had earlier

33 "From what he [Foscolo] chooses to include and exclude [in his *Edinburgh Review* articles] it is evident that it is his identity with the Florentine that motivates his interest and shapes his perception" (Cooksey 380).

34 "Such association between Dante and contemporary Italian exiles was first cultivated by Italian scholars. In Italy, it was mostly intellectuals who fostered the idea of political independence. For these literati, Dante became a model, a writer who had transformed the vernacular of his country into a literary language, and an exile who had fought for his own land. [...] Dante was employed by Italian intellectuals, especially exiles like Foscolo, as a means to build continuity with past literary tradition and, by relating their political situation to Dante's own, to elevate their own literary and moral standing" (Gaudenzi 180).

35 Foscolo also acquired a certain Byronic aura since Lord Byron influenced Dante's reception in England mainly by writing works inspired by the medieval poet, for instance *The Prophecy of Dante* (1821), and by translating the Francesca episode (1820) (Cooksey 380).

hoped to effect a final conjunction with his native land, but he even lost serious interest in returning to his geographical homeland. After moving to Britain, Foscolo's hope for a united Italy had vanished and with it his hopes for the Italian audience for whom he had earlier written encouraging and prophetic works.[36] Returning to Italy came to mean confronting a dead country, an unpleasant reality the author preferred not to face.[37] In exile, Foscolo's concept of homecoming evolved from a nostalgia representable in spatial terms to one representable in temporal terms. The homecoming suggested in "A Zacinto," a poetic return to his lost home in space (the land of his birth), became a scholarly return to a lost home in time (the Italy of the literary tradition), his only remaining link with Italian culture. Instead of traversing geographical boundaries, Foscolo transcended cultural limits, and cultural translation acquired for him a value similar to that which poetry had earlier possessed. Through this literary homecoming, Foscolo could begin to recompose his fragmented identity with a comforting narrative of the self, and thereby attain what most counted for him in England: a literary status that was in some measure respectable and rewarding.

University of Memphis

[36] Chemotti sees Foscolo's decision to go into exile as evidence that he had lost hope for Italy's unity (149). Puppo has pointed out that Foscolo's exile caused a conflict and fracture between him and the Italian Romantic generation (148).

[37] After the death of his mother (May 24, 1817), Foscolo began to consider moving back to Zante or Italy. But these plans never materialized. At first Foscolo delayed the voyage because of an injury. Thereafter, he postponed it because of financial concerns, and could never finally decide to leave. By this time, Italy itself had died for Foscolo. In a letter to James Whishaw, Foscolo refers to Italy as "incadaverita e fetente" (November 15, 1817, *Epistolario* XX: 245).

Works Cited

Baranczak, Stanislav. "Tongue-Tied Eloquence: Notes on Language, Exile, and Writing." *University of Toronto Quarterly* 58 (1989): 429-38.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Black, Jeremy. *The British and the Grand Tour*. London: Croom Helm, 1985.

Caesar, Michael, ed. *Dante: The Critical Heritage 1314(?)-1870*. London: Routledge, 1989.

Cambon, Glauco. *Ugo Foscolo: Poet of Exile*. Princeton: Princeton UP, 1980.

Cary, Henry. *Memoir of the Rev. Henry Francis Cary, M.A., Translator of Dante, with his Literary Journal and Letters*. 2 vols. London: Edward Moxon, 1847.

Chemotti, Saveria. "Il tempio 'svelato': in margine a una originale interpretazione dell'esilio di Ugo Foscolo." *La rassegna della letteratura italiana* 88 (1984): 146-64.

Ciccarelli, Andrea. "Foscolo, Manzoni, and the Culture of Exile." *L'esilio come certezza*. Ed. Andrea Ciccarelli and Paolo A. Giordano. West Lafayette: Bordighera, 1998. 22-43.

Clemens, Robert. "Dante nel mondo." *Atti del congresso internazionale di studi danteschi, 20-27 aprile 1965*. Ed. Società dantesca italiana e Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana. 2 vols. Firenze: Sansoni, 1966. 2: 407-31.

Cooksey, Thomas. "Dante's England, 1818: The Contribution of Cary, Coleridge, and Foscolo to the British Reception of Dante." *Papers on Language and Literature* 20 (1984): 355-81.

Corrigan, Beatrice. "Foscolo's Articles on Dante in the *Edinburgh Review*: A Study in Collaboration." *Collected Essays on Italian Language & Literature Presented to Kathleen Speight*. Ed. Giovanni Aquilecchia, Stephen N. Cristea, and Sheila Ralphs. Manchester: Manchester UP, 1971. 211-25.

Foscolo, Ugo. *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*. 22 vols. Firenze: Le Monnier, 1933-94.

_____. *Epistolario: 7 settembre 1816-fine del 1818*. Ed. Mario Scotti. Firenze: Le Monnier, 1970. Vol. 20. *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*.

_____. *Epistolario: 1819-1821*. Ed. Mario Scotti. Firenze: Le Monnier, 1974. Vol. 21. *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*.

_____. *Epistolario: 1822-1824*. Ed. Mario Scotti. Firenze: Le Monnier, 1994. Vol. 22. *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*.

_____. *Lezioni, articoli di critica e polemica: 1809-1811*. Ed. Emilio Santini. Firenze: Le Monnier, 1933. Vol. 7. *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*.

_____. *Studi su Dante*. Ed. Giovanni Da Pozzo. Part one. Firenze: Le Monnier, 1979. Vol. 9. 2 parts. *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*.

Franzero, Carlo Maria. *A Life in Exile: Ugo Foscolo in London, 1816-1827*. London: W.H. Allen, 1977.

Gaudenzi, Cosetta. "Appropriations of Dante: XVIII and Early XIX Century Translations of the *Divine Comedy* in Great Britain." Diss. U of Texas at Austin, 2000. [Ann Arbor: UMI, 2000. 9983212.]

King, Robert Wylie. *The Translator of Dante: The Life, Work and Friendship of Henry Francis Cary (1772-1844)*. London: Martin Secker, 1925.

Kuhiwzczak, Piotr. "Slav Perceptions of English Romanticism." *Translating Literature*. Ed. Susan Bassnett. Cambridge: D. S. Brewer, 1997. 80-94.

Lindon, John. "Foscolo as a Literary Critic." *Reflexivity: Critical Themes in the Italian Cultural Tradition*. Ed. Prue Shaw and John Took. Ravenna: Longo, 2000. 145-59.

Marshall, Roderick. *Italy in English Literature: 1755-1815. Origins of the Romantic Interest in Italy*. New York: Columbia UP, 1943.

O'Neill, Tom. "Foscolo and Dante." *Dante Comparisons: Comparative Studies of Dante and Montale, Foscolo, Tasso, Chaucer, Petrarch, Propertius and Catullus*. Ed. Eric Haywood and Barry Jones. Dublin: Irish Academic Press, 1985. 109-35.

Peters, John Durham. "Exile, Nomadism, and Diaspora: The Stakes of Mobility in the Western Canon." *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Space*. Ed. Hamid Naficy. New York: Routledge, 1999. 17-41.

Puppo, Mario. "Foscolo e i romantici." *Il romanticismo. Atti del sesto congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Budapest e Venezia 10-11, 1967*. Ed. Vittore Branca and Tibor Kardos. Budapest: Akademiai Klado, 1968. 137-61.

Redding, Cyrus. *Fifty Years' Recollections, Literary and Personal, with Observations on Men and Things*. 3 vols. London: Charles J. Skeet, 1858.

Tobler, Rudolf. "Lettres inédites de Ugo Foscolo à Hudson Gurney." *Giornale storico della letteratura italiana* 39 (1902): 54-102.

Toynbee, Paget. *Dante in English Literature: From Chaucer to Cary*. 2 vols. London: Methuen, 1909.

Valesio, Paolo. "Esilio e traduzione: transpoesia." *L'esilio come certezza*. Ed. Andrea Ciccarelli and Paolo A. Giordano. West Lafayette: Bordighera, 1998. 284-307.

Vincent, Eric Reginald Pearce. *Byron, Hobhouse, and Foscolo: New Documents in the History of Collaboration*. Cambridge: Cambridge UP, 1949.

Williams, Raymond. *Culture and Society*. 1958. London: The Hogarth Press, 1992.

Aida Audeh

Images of Dante's Exile in 19th-Century France

While it is commonly and correctly asserted that Dante was a favorite subject of artists of the Romantic movement, it is however not accurate to claim that the interest in Dante began and ended there. Rather, investigation reveals that Dante was subject of art works, ranging from small "troubadour" paintings to large academic "machines," and sculpture, from kitsch to monumental, throughout the 19th and early 20th centuries in France. In fact, somewhere in the 19th century a perceptual shift occurred that put Dante in that rare position of subject transcending all schools and genres, an honor in a sense traditionally reserved for subjects of mythology, history, or religion. Investigation into the records of state-sponsored Salon exhibitions in Paris from 1800 to 1930 reveals that Dante as subject (either based on his literary works, his biography, or legend) appeared at least 294 times in the works of artists well-known and obscure, avant-garde and academic, republican and ultra-montane.[1]

The earliest, most popular subjects, as would be expected, were those derived from the vividly described episodes of the *Inferno*, particularly those of Paolo and Francesca and Ugolino, but also including those of Farinata in the flames, the Suicides, Dante and the three beasts, Thaïs "dans la merde," etc. As the century continued, the subjects depicted by artists expanded to include episodes drawn from *Purgatorio*, *Paradiso*, and the *Vita nuova*, marked by the appearance at the annual salon exhibitions of several Mathildas, Pias and, of course, Beatrices. The popularity of Dante as subject for art in France reached well into the 20th century. Still inspiring creative arts into the 1920s and 1930s, representation of Dante's life and works expanded particularly in the medium of sculpture in the wake of Rodin's *Gates of Hell*, the monumental doors of bronze bas-relief illustrating Dante's *Divine Comedy* commissioned by the French state in 1880 for a proposed (but never built) museum of the decorative arts.

In the midst of this great interest in Dante in French arts and letters in the 19th century, a sub-genre developed based on biographical legend surrounding

[1] In my dissertation I investigate in depth the integral relationship between Rodin's *Gates of Hell* and Dante's *Divine Comedy*, with a chapter on Dante as subject of painting and sculpture in 19th-century France (Audeh, *Rodin's Gates of Hell and Dante's Divine Comedy*). See also my article "Rodin's Gates of Hell: Sculptural Illustration of Dante's Divine Comedy." I have found 294 works of art based on Dante's writings, biography, or legend in the salon livrets from 1800 to 1930. This number is not final, since not all volumes of the livrets were available for consultation at the time I did my research at the Bibliothèque Jacques Doucet in Paris. However, this number, surprisingly large in itself, indicates the great popularity of Dante as subject of salon works.

the period of Dante's exile. Investigation into this sub-genre reveals a complex interchange of historical fact, anecdote, fancy, and outright error, in sum producing imagery and importance for Dante's exile unique to France. Manifestation in French literature of interest in Dante's exile is so extensive as to necessitate full-length study, and its role in the formation of painting, sculpture and popular imagery of Dante is vital. References to Dante's exile appear in works of fiction and in biography, as well as in commentary accompanying French translations of the poet's works. What is significant and striking is French literature's reformulation and embellishment of history or biography concerning Dante's exile and its effect on interpretations in French art.

Straightforward representation of Dante's exile focuses on anecdotes with roots in Boccaccio's *Vita di Dante*, the most popular in French art being the episode of Dante's encounter with the women in Verona summarized by the question, "Isn't that the man who went to Hell and back?" Less obvious and of greater variety are works of art based on the legend, also drawn from Boccaccio and subsequent biographers, that Dante traveled to Paris during his exile and debated philosophy at the University of Paris. In this regard, the lack of definite historical facts permitted extensive invention on the part of French artists and writers who wished to locate Dante within the walls of the medieval city. More fanciful yet are those works that create for the wandering Dante a space in a utopian pantheon of poets and philosophers, ancient and modern, where Dante keeps company with the likes of Poussin, Racine, and Victor Hugo in a particularly French vision of an artist's Paradise.

While the word "exile" implies exclusion, physically or mentally, from a space of inherent or natural belonging, what is significant about manifestations of Dante's exile in French art and literature of the 19th century is, in my view, the French construction of what I would like to call the "other side" of exile. For Boccaccio, Dante's exile from Florence, which is wont to "malvagi e perversi uomini a' luoghi eccelsi e a' sommi offici e guiderdoni elevare, e li buoni scacciare, deprimere e abbassare" (*Vita di Dante* 3)[2] ("evil and perverse men [to being] rais*ed* to high places [...] and good men [to being] banished, depreciated, and debased" *Life of Dante* 10),[3] was the mark of and reward for Dante's superiority. Boccaccio's presentation of Dante as a misunderstood and unappreciated genius is echoed in French commentary of the 19th century and provides then the foundation for the counter-assertion of Dante's acceptance elsewhere, among the properly enlightened: the French. Thus, French art and literature of the 19th century uses the opportunity presented by Dante's

[2] All quotations from Boccaccio's life of Dante are from *Vita di Dante e difesa della poesia*, hereafter indicated as *Vita di Dante*.

[3] All translations of Boccaccio's *Vita di Dante* are from James Robinson Smith's "Life of Dante."

historical situation of exile to appropriate him and to give him a new space of belonging within the ranks of France's greatest creators and thinkers. In this way, I would like to demonstrate, French art and literature of the 19th century reformulated biography and myth in order to assert with conviction that Dante's genius was recognized in Paris, even if it was not in his beloved Florence, and that he in fact found his authentic home there on the left bank of the Seine.

Dante in Verona

Boccaccio writes of the following incident, worth quoting in its entirety, which he claims occurred during Dante's stay in the city of Verona during his long exile from Florence:

> [...] il colore era bruno, e i capellii e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso. Per la qual cosa avvenne un giorno in Verona (essendo già divulgata pertutto la fama delle sue opere, e massimamente quella parte della sua *Comedia*, la quale egli intitola *Inferno*, ed esso conosciuto da molti e uomini e donne) che, passando egli davanti a una porta dove piú donne sedevano, una di quelle pianamente, non però tanto che bene da lui e da chi con lui era non fossse udita, disse all'altre donne: — Vedete colui che va nell'inferno, e torna quando gli piace, e qua su reca novelle di coloro che là giú sono? — Alla quale una dell'altre rispose semplicemente: — In verità tu dèi dir vero: non vedi tu com'egli ha la barba crespa e il color bruno per lo caldo e per lo fummo che è là giú? — Le quali parole udendo egli dir dietro a sé, e conoscendo che da pura credenza delle donne venivano, piacendogli, e quasi contento ch'esse in cotale opinione fossero, sorridendo alquanto, passò avanti.
>
> (Boccaccio, *Vita di Dante* 30)

> (His complexion was dark, his hair and beard thick, black, and curled, and his expression every melancholy and thoughtful. And thus it chanced one day in Verona, when the fame of his works had spread everywhere, particularly that part of his *Commedia* entitled the *Inferno*, and when he was known by sight to many, both men and women, that, as he was passing before a doorway where sat a group of women, one of them softly said to the others, — but not so softly but that she was distinctly heard by Dante and such as accompanied him — "Do you see the man who goes down into hell and returns when he pleases, and brings back tidings of them that are below?" To which one of the others naïvely answered, "You must indeed say true. Do you not see how his beard is crisped, and his color darkened, by the heat and smoke down there?" Hearing these words spoken behind him, and knowing that they came from the innocent belief of the women, he was pleased, and smiling a little as if content that they should hold such an opinion, he passed on.)
>
> (Boccaccio, *Life of Dante* 42-43)

In this extremely significant passage Boccaccio engraves for posterity the image of the character and persona of Dante as a melancholic philosopher/poet. The image of Dante's character created by Boccaccio in this passage is linked explicitly with the physical description of the poet as darkly brooding and

pensive, establishing posthumously for Dante an aura of charisma and mystery that continues to surround his name and works to this day. It is this created aura, Boccaccio suggests in this passage, which affects the credulous women and causes them to believe in the veracity of Dante's experiences in Hell and beyond. Dante is therefore understandably "pleased" by the reaction of the women. Dante's pleasure is the result of his awareness of the existence and power of his artistic persona and the establishment of the belief that he has been able to transcend the laws of materiality and mortality, thereby linking him with Orpheus, Aeneas, and of course Christ. Thus, Dante passes on, smiling "as if content," taking no offense at the gossipy comments of the women, according to Boccaccio's biographical mythology of the poet's life and character.

The incident of Dante and the women of Verona, so integral to the image of Dante's physical and psychological character as established by Boccaccio, was of great interest to artists in France in the 19th century, inspiring at least seven paintings between the years 1839 and 1880.[4] The first of the seven, a work by artist Jules Boilly (b. 1796, d. 1874) titled *Le Dante à Vérone* exhibited at the Paris Salon of 1839, referenced directly in the accompanying "livret" (exhibition catalogue) Boccaccio's text in French:

#198 - *Le Dante à Vérone*. "Pendant le séjour du Dante à Vérone, cette croyance singulière s'y était établie, qu'il avait réellement fait en personne le voyage de l'Enfer, dont il donne la description dans la 1re partie de son poème; tout, chez l'illustre exilé, tendait à confirmer cette opinion dans l'esprit des gens crédules." (Boccace, *Vie du Dante*)[5]

(#198 - *Dante in Verona*. "During Dante's stay in Verona the strange belief established itself that he had truly made in person the journey from Hell which he had described in the first part of his poem; everything about the illustrious exile tended to confirm this opinion in the minds of credulous people." (Boccaccio. *Life of Dante*)

The quotation given by Boilly for the livret emphasizes the dominant intent of Boccaccio's tale; that is, to establish the myth sustaining the authenticity of Dante's experience in Hell. Boilly is not bothered to provide the exact conversation of the women as recounted by Boccaccio, being concerned rather

[4] Paintings inspired by the incident of Dante and the women of Verona are the following, listed chronologically: Jules Boilly, *Le Dante à Vérone*, Salon of 1839; Félix-Joseph Barrias, *Dante Alighieri*, Salon of 1853; Edouard Jean Hamman, *le Dante à Ravenne*, Salon of 1859; Jean-Léon Gérôme, *Dante at Ravenna*, ca. 1870; Pierre-Charles Comte, *Le Dante*, Salon of 1878; Antonio Cotti, *Le Dante à Vérone*, Salon of 1879; Paul-Emile Sautai, *Dante exilé*, Salon of 1880.

[5] *Explication des ouvrages exposés au Musée Royal le 1er mars 1839* (Paris: Vinchon, 1839): 25.

with the mythology surrounding Dante's persona as artist.[6]

While Boilly remained true to Boccaccio's meaning, his 1839 painting was for several years an isolated expression of Dante's important encounter in Verona. It would be fourteen years in fact before the next work based on this legend would appear in a Paris exhibition: Félix-Joseph Barrias's (b. 1822, d. 1907) painting *Dante Alighieri* shown at the Salon of 1853.[7] Barrias's work, which coincided with the first years of Louis-Napoleon's Second Empire and the exile of Victor Hugo for his harsh criticism of the French Emperor, marked an unusual and telling divergence from the original story of Dante and the women of Verona. The painting itself has been lost, but the description in the salon livret of 1853 reveals the artist's representation of an alternate version of Boccaccio's Verona legend:

#51 - *Dante Alighieri.* "Les petits enfants, qui, le jour, dans Ravenne,/ Le voyaient traverser quelque place lointaine,/ Disaient, en contemplant son front livide et vert:/ Voilà, voilà, celui qui revient de l'Enfer." (Auguste Barbier)[8]
(#51 - *Dante Alighieri.* "The little children who, one day, in Ravenna,/ Saw him crossing someplace nearby,/ Said, considering his face livid and green:/ There, there, he who has come back from Hell." (Auguste Barbier)

The setting of the incident in Ravenna rather than Verona is not typographical error or mistake, but the result of Barrias's use of Auguste Barbier's (b. 1805, d. 1882) poem of 1832, titled "Dante," as his source rather than Boccaccio.[9]

[6] In addition to Boilly's work, six others, with Dante as subject, appeared at the Salon of 1839: Emile Lessore's *Le comte Ugolin* (painting); Augustin Long's *Ugolin, comte de la Gherardesca* (painting); Paul Mercuri's *La Pia, personnification de l'Espérance* (painting); Francesco Podesti's *Le Giotto composant sous l'inspiration du Dante* (painting); Augustin Regis's *Le Dante dans une villa de Guido Novello* (painting); and Louis Rochet's *Le comte Ugolin et ses enfants enfermés dans la tour Gualandi, à Pise* (sculpture in plaster).

[7] Also shown at the Salon of 1853 were medallions in bronze of Dante and Virgil by the sculptor Auguste Préault. Barrias exhibited another painting featuring Dante, *Les Pélerins se rendant à Rome pour le jubilé de l'an 1300* (likely referring to *Vita nuova* 40), at the Exposition Universelle of 1855 in Paris.

[8] *Explication des ouvrages exposés aux menus-plaisirs le 15 mai 1853* (Paris:Vinchon, 1853): 44.

[9] Here is the full text of the poem by Auguste Barbier, titled "Dante" (51-53):
DANTE, vieux Gibelin! quand je vois en passant
Le plâtre blanc et mat de ce masque puissant
Que l'art nous a laissé de ta divine tête,
Je ne puis m'empêcher de frémir, ô poète!
Tant la main du génie et celle de malheur
Ont imprimé sur toi le sceau de la douleur.
Sous l'étroit chaperon qui presse tes oreilles,

Barbier's poem, written and published during the aftermath of the 1830 July Revolution, takes artistic license with Boccaccio's legend and creates an image of Dante resonant with the aspirations of Romantic political fervor associated with the memory of the 1789 popular uprisings. The ascendance of Louis Napoleon to power was marked as well by repeated reference to the great deeds of Bonaparte, but the imperial coup of 1852 signaled again the death of Republican aspirations. Barbier's 1832 poem then takes on added significance twnty-one years later as the source for Barrias's painting.

In its Romantic transformation of legend and longing for the perceived

Est-ce le pli des ans ou le sillon des veilles
Qui traverse ton front si laborieusement?
Est-ce au champ de l'exil, dans l'avilissement,
Que ta bouche s'est closé à force de maudire?
Ta dernière pensée est-elle en ce sourire
Que la mort sur ta lèvre a cloué de ses mains?
Est-ce un ris de pitié sur les pauvres humains?
Ah! le mépris va bien à la bouche de Dante,
Car il reçut le jour dans une ville ardente,
Et le pavé natal fut un champ de graviers
Qui déchira longtemps la plante de ses pieds.
Dante vit, comme nous, les passions humaines
Rouler autour de lui leurs fortunes soudaines;
Il vit les citoyens s'égorger en plein jour,
Les partis écrasés renaître tour à tour;
Il vit sur les bûchers s'allumer les victimes;
Il vit pendant trente ans passer des flots de crimes,
Et le mot de patrie à tous les vents jeté,
Sans profit pour le peuple et pour la liberté.
Õ Dante Alighieri, poète de Florence,
Je comprends aujourd'hui ta mortelle souffrance;
Amant de Béatrice, à l'exil condamné,
Je comprends ton oeil cave et ton front décharné,
Le dégoût qui te prit des choses de ce monde,
Ce mal de coeur sans fin, cette haine profonde
Qui, te faisant atroce en te fouettant l'humeur,
Inondèrent de bile et ta plume et ton coeur.
Aussi, d'après les moeurs de ta ville natale,
Artiste, tu peignis une toile fatale,
Et tu fis le tableau de sa perversité
Avec tant d'énergie et tant de vérité,
Que les petits enfants qui le jour, dans Ravenne,
Te voyaient traverser quelque place lointaine,
Disaient en contemplant ton front livide et vert:
'Voilà, voilà celui qui revient de l'enfer!'

glories of 1789, Barbier's poem is typical of its period. In painting, the Romantic association of the two revolutions is best represented by Eugène Delacroix's well-known and heroic *Liberty Leading the People* of 1830: a work considered so potentially inflammatory of popular sentiment towards further violence that Louis Philippe had it removed from view after its state purchase. In Romantic poetry the incitement towards repetition of the events of 1789 found expression in the creation of parallels between dreams of liberty and melancholic realization of the death of these dreams represented by the exiled Napoleon. Dante was appropriated within these Romantic mythologies as well at this time, for he was represented in poetry and painting primarily as a political exile, persecuted and melancholic, darkly driven by his unfulfilled dreams of liberty and nationalism.

As such, Dante in Barrias's painting, as reflected by a caricature of the work published the year of its exhibition (Figure 1), is no longer the self-satisfied poet of Boccaccio's Verona legend, but an embittered and failed revolutionary in the Romantic vein, mocked and tormented by village children.

Barbier's poem was also given as the source of Edouard Hamman's (b. 1817, d. 1888) painting, *Dante à Ravenne*, exhibited at the salon of 1859 and described in the livret with only the line "Voilà, voilà celui qui revient de l'Enfer."[10] The brevity of the livret entry reveals that the legend of Dante's encounter with the women of Verona/Ravenna was so well-known as to require no further explanation than Barbier's famous line.

An 1880 painting titled simply *Dante exilé*, shown at the salon of that year by Paul Emile Sautai (b. 1842, d. 1901), presented, according to one reviewer, Dante as the "poète délaissé, abandonné, proscrit, presque inconnu chez ses propres compatriotes" ("the poet left behind, abandoned, exiled, nearly unknown by his own compatriots"), indicating that it was Barbier's version of events and not Boccaccio's that guided the artist.[11] A surviving caricature of Sautai's painting makes the association with Barbier more explicit (Figure 2). Under the image of the seated and mocked Dante is the caption, "Ils cherchent à lui faire faire la risette, mais ils n'y parviendront jamais" ("They are trying to make him

[10] *Explication des ouvrages exposés au Palais des Champs Elysées le 15 avril 1859*, (Paris, 1859): 170. Six other works with Dante as subject or source were exhibited at the Salon of 1859: Antonio Bottinelli's *La Francesca da Rimini* (sculpted bust in marble); Alfred Chéron's *Dante* (statue in plaster); Camille Corot's *Dante et Virgile; paysage* (painting); Auguste Feyen-Perrin's *Les Damnés* (painting); Joseph Gaye's *Françoise de Rimini* (miniature painting); and Dominique-Antoine Magaud's *Dante, conduit par Virgile, arrive au sommet du Purgatoire et aperçoit le Paradis* (painting).

[11] Dumas, *Le Salon: Journal de l'Eposition Annuelle des Beaux-Arts* (Paris, 1880): 110. Also exhibited at the Salon of 1880 were Jean-Paul Aubé's *Dante Alighieri* (sculpture in bronze); Edouard Blanchard's *Françoise de Rimini* (painting); and Gustave Courtois's *Dante et Virgile aux enfers; cercle des traîtres à la patrie* (painting).

give a little smile, but they will never succeed"). This strange quote refers obliquely to Barbier's short poem of 1833, "Michel-Ange," which includes the following lines:

> Que ton visage est triste et ton front amaigri,
> Sublime Michel-Ange, ô vieux tailleur de pierre!
> Nulle larme jamais n'a mouillé ta paupière:
> Comme Dante, on dirait que tu n'as jamais ri.[12]
>
> (Barbier, "Michel-Ange" 1-4)
>
> (Your face is sad and your brow thinned,
> Sublime Michel-Ange, o old carver of stone!
> No tear has ever moistened your eyelid:
> Like Dante, one would say that you have never laughed.)

The political overtones of Barrias's 1853 work based on Barbier's "Dante" seem to have dissipated, as if overtaken, by the year 1880, by the interest in the venerable Romantic topos of the inherent relation of genius, artistic creativity, and melancholy often applied in 19th-century French arts and letters to Dante and Michelangelo in tandem. Boccaccio's original intent, the creation of a well-known and confident Dante, amused by the naïve belief of the women of Verona, has been left quite far behind here in the wake of French Romanticism.

Dante in Paris

If the 1830s marked the appearance of the first salon paintings depicting Dante as exile, they were also the occasion of the emergence, in French culture, of the poet as a sort of naturalized citizen of Paris. Based once again on Boccaccio's *Vita di Dante*, artists and writers took broad license with the biographical legend of Dante's visit to Paris and disputation of theology at the Sorbonne. Boccaccio writes:

[12] Here is the full text of Barbier's "Michel-Ange" (*Iambes et Poëmes* 127-28):
Que ton visage est triste et ton front amaigri,
Sublime Michel-Ange, ô vieux tailleur de pierre!
Nulle larme jamais n'a mouillé ta paupière;
Comme Dante, on dirait que tu n'as jamais ri.
Hélas! d'un lait trop fort la Muse t'a nourri,
L'art fut ton seul amour et prit ta vie entière;
Soixante ans tu courus une triple carrière
Sans reposer ton coeur sur un coeur attendri.
Pauvre Buonarotti! ton seul bonheur au monde
Fut d'imprimer au marbre une grandeur profonde,
Et, puissant comme Dieu, d'effrayer comme Lui:
Aussi, quand tu parvins à ta saison dernière,
Vieux lion fatigué, sous ta blanche crinière,
Tu mourus longuement plein de gloire et d'ennui.

Fu ancora questo poeta di maravigliosa capacità e di memoria fermissima e di perspicace intelletto, intanto che, essendo egli a Parigi, e quivi sostenendo in una disputazione de quolibet che nelle scuole della teologia si facea, quattordici quistioni da diversi valenti uomini e di diverse materie, con gli loro argomenti pro e contra fatti dagli opponenti, senza mettere in mezzo raccolse, e ordinatamente, come poste erano state, recitò; quelle poi, seguendo quello medesimo ordine, sottilmente solvendo e rispondendo agli argomenti contrari. La qual cosa quasi miracolo da tutti i circustanti fu reputata.

(Boccaccio, *Vita di Dante* 32)

(Moreover this poet possessed marvelous capacity, a most retentive memory, and a keen intellect. Indeed, when he was at Paris, in a disputation *de quolibet* held there in the schools of theology, wherein fourteen different theses were being maintained by various able men on diverse subjects, Dante without a break gathered all the theses together in their sequence, with the arguments pro and con that were advanced by his opponents, and then, following the same order, recited them, subtly solved them, and refuted the counter-arguments — a feat that was reputed all but a miracle by them that stood by.)

(Boccaccio, *Life of Dante* 45)

Boccaccio's account of Dante's life is no more specific as to the poet's presence in France, simply implying participation in a debate at the Sorbonne. From this legend, as well as from the appearance in *Paradiso* X of Siger de Brabant (a professor in Paris in Aquinas's time who expounded the philosophy of Averroes and was charged with heresy), derived works of art and literature in 19th-century France that attempted to locate Dante very specifically in relation to particular monuments of medieval Paris.[13]

One of the earliest manifestations of this appropriation of Dante by way of expansion of the legend recounted by Boccaccio and implied by the presence of Siger de Brabant in *Paradiso*, is Honoré de Balzac's (b. 1799, d. 1850) "Les Proscrits" ("The Exiles"), written in 1831 and ultimately incorporated within the volumes of the *Comédie humaine*. Appearing as a nameless and mysterious old man in the shadow of Notre Dame around 1308, Balzac's Dante remains unidentified for the reader until the story's final lines, in spite of the narrative's broad hints drawn from Boccaccio's well-known physical description of the poet:

Quoique ses yeux fussent assez profondément enfoncés sous les grands arceaux dessinés par ses sourcils, ils étaient comme ceux d'un milan enchâssés dans des paupières si larges et bordés d'un cercle noir si vivement marqué sur le haut de sa joue, que leurs globes semblaient être en saillie. [...] Le nez tombait droit et se prolongeait de telle sorte que les narines semblaient le retenir. [...] Quoique fût de taille moyenne, il paraissait grand [...].

(Balzac, *Les Proscriits* 10: 329-30)

[13] Dante writes in *Paradiso* 10: 133-38: "Questi onde a me ritorna il tuo riguardo,/ è 'l lume d'uno spirto che 'n pensieri / gravi a morir li parve venir tardo:/ essa è la luce etterna di Sigieri,/ che, leggendo nel vico delli strami,/ sillogizzò invidïosi veri."

(Though his eyes were somewhat deeply shaded by the wide sockets fringed with long eyebrows, they were set, like a kite's eyes, in eyelids so broad, and bordered by so dark a circle sharply defined on his cheek, that they seemed rather to be prominent. [...] The nose, which was narrow and aquiline, was so long that it seemed to hang on by the nostrils. [...] Though of no more than middle height, he appeared tall [...].)

(Balzac, *The Exiles* 25: 324-26)

More obviously signaling Dante's identity, Balzac has the character of the innkeeper observe that the stranger's dark skin "a été cuite et hâlée par le feu de l'enfer" ("Proscrits," *La Comédie Humaine* 10: 326) ("has been scorched and tanned by hell-fires" "Exiles" *The Human Comedy* 25: 321).

Balzac's Dante mourns his exile and befriends a fellow-lodger who attempts suicide because of his estrangement from a mother who cannot acknowledge him. Midway through the story, Dante and the suicidal lodger attend one of Siger's lectures, an historical impossibility, since Siger was dead well before 1300. Balzac's Siger invites Dante to occupy a position alongside him on the makeshift dais because he recognizes the Florentine to be "le héros d'une admirable thèse récemment soutenue à la Sorbonne" ("Les Proscrits" 10: 336) ("the orator of a fine thesis admirably argued not long since at the Sorbonne" "Exiles" 25: 333). Siger later entreats Dante, whose identity is as yet unknown to the reader, to mention him in his writing, saying "[...] ce sera me donne l'immortalité humaine" ("Proscrits" 10: 341; "It would give me immortality, humanly speaking" "Exiles" 25: 340): a play on Dante's dialogue with Brunetto Latini (especially *Inf.* 15: 85). In the end of Balzac's fanciful account, Dante's identity is revealed by a soldier, who informs the poet that his exile from Florence has been lifted, whereupon Dante departs Paris swearing vengeance on his enemies:

"A Florence! à Florence! O ma Florence!" cria vivement Dante Alighieri qui se dressa sur ses pieds, regarda dans les airs, crut voir l'Italie, et devint gigantesque. [...] Pour la première, pour la seule fois peut-être, la sombre et terrible figure de Dante respira une joie; ses yeux et son front exprimaient les peintures de bonheur qu'il a si magnifiquement prodiguées dans son *Paradis*. Il lui semblait peut-être entendre la voix de Béatrix. [...] "Partons!" s'écria-t-il d'une voix tonnante. "Mort aux Guelfes!"

(Balzac, *Les Proscrits* 10: 352)

("To Florence! To Florence! Ah, my Florence!" cried Dante Alighieri, drawing himself up, and gazing into the distance. In fancy he saw Italy; he was gigantic. [...] For the first time, perhaps for the only time in his life, Dante's gloomy and solemn features wore a look of joy; his eyes and brow expressed the happiness he has depicted so lavishly in his vision of Paradise. He thought perhaps that he heard the voice of Beatrice. [...] "Come away!" he cried in a voice of thunder. "Death to the Guelphs!")

(Balzac, *The Exiles* 25: 353-54)

For Balzac, Dante as character in "Les Proscrits" functions less as protagonist than as an anchor for his descriptions of medieval Paris and its monuments.

Dante's supposed wanderings on the left bank allow Balzac to describe in seemingly historically accurate detail the city and its structures around 1308:

Les vitraux de ces deux chambres donnaient sur la rivière. Par l'une, vous n'eussiez pu voir que les rives de la Seine et les trois îles désertes dont les deux premières ont été réunies plus tard et forment l'île Saint-Louis aujourd'hui, la troisième était l'île Louviers. Par l'autre, vous auriez aperçu à travers une échappée du port Saint-Landry, le quartier de la grève, le pont Notre-Dame avec ses maisons, les hautes tours du Louvre récemment bâties par Philippe-Auguste, et qui dominaient ce Paris chétif et pauvre, lequel suggère à l'imagination des poètes modernes tant de fausses merveilles. [...] Le Terrain, la Seine, le Port, la maison étaient encadrés à l'ouest par l'immense basilique de Notre-Dame, qui projetait au gré du soleil son ombre froide sur cette terre. Alors comme aujourd'hui, Paris n'avait pas de lieu plus solitaire, de paysage plus solennel ni plus mélancolique.

(Balzac, *Les Proscrits* 10: 323-24)

(The windows of those two rooms [where Dante and the lodger lived] looked out on the river. From one you could only see the shores of the Seine, and the three barren islands, of which two were subsequently joined together to form the Ile Saint-Louis; the third was the Ile de Louviers. From the other could be seen, down a vista of the Port-Saint-Landry, the buildings on the Grève, the Bridge of Notre-Dame, with its houses, and the tall towers of the Louvre, but lately built by Philippe-Auguste to overlook the then poor and squalid town of Paris, which suggests so many imaginary marvels to the fancy of modern romancers. [...] The Eyot, the Seine, the landing-place, the house, were all overshadowed on the west by the huge basilica of Notre-Dame casting its cold gloom over the whole plot as the sun moved. Then, as now, there was not in all Paris a more deserted spot, a more solemn or more melancholy prospect.)

(Balzac, *The Exiles* 25: 316-17)

Dante as character is simply inserted into the historic context of the city. Also, Dante's visit to the rue du Fouarre to hear Siger's lecture provides Balzac the opportunity to recapitulate, very loosely, what he took to be Siger's theology. As Michael Pitwood has demonstrated in his study of Dante and the French Romantics, Balzac's knowledge of Siger was scant at best, and his account of Siger's views owes more to Swedenborg than to Siger (Pitwood 255-56).

We might well wonder what Balzac's purpose was in choosing to build his story around Dante. Boccaccio's discussion of Dante's quest for knowledge in all the great centers of learning in medieval Europe perhaps provides one reason:

Egli li primi inizi, sí come di sopra è dichiarato, prese nella propia patria, e di quella, sí come a luogo piú fertile di tal cibo, n'andò a Bologna; e già vicino alla sua vecchiezza n'andò a Parigi, dove, con tanta gloria di sé, disputando, piú volte mostrò l'altezza del suo ingegno, che ancora, narrandosi, se ne maravigliano gli uditori. E di tanti e sí fatti studi non ingiustamente meritò altissimi titoli: percioché alcuni il chiamarono sempre "poeta", altri "filosofo" e molti "teologo", mentre visse.

(Boccaccio, *Vita di Dante* 9)

(The first rudiments of knowledge [...] he received in his native city. Thence he went to Bologna, as to a place richer in such food. And, when verging on old age, he went to

Paris, where in many disputations he displayed the loftiness of his genius with so great glory to himself that his auditors still marvel when they speak thereof. For studies so many and so excellent he deservedly won the highest titles, and while he lived some ever called him poet, other philosopher, and many theologian.)

(Boccaccio, *Life of Dante* 17)

Paris's importance in medieval Europe rested upon the creation of the Collège de Quatre Nations, the early Sorbonne, which then ranked the city among those other centers of erudition: Bologna, Oxford, Valencia, etc. Boccaccio seeks to establish Dante's superior intellectual capabilities by locating him at the known world's earliest universities and implies that the capstone of Dante's education was indeed his visit to Paris, where his genius is finally proved and celebrated. Balzac, in a sort of inversion of Boccaccio's intent, attempts to establish the importance of Paris as a center of culture by locating Dante, the archetypal medieval figure in the mind of French Romantics, at the heart of the medieval city.

Balzac, like many other writers of the romantic period in France, embraced a somewhat fantastical image of the Middle Ages and sought frequently in works of poetry and prose to reconstruct what they imagined to be medieval France, Victor Hugo's *Notre Dame de Paris* being probably the best example of this trend. Balzac's short story seems to fit nicely within this larger development, although it marks the particular use of Dante as a Romantic figure in terms similar to Barbier's poem. In short, there were no authors writing in French during the Middle Ages of equivalent stature for Balzac to use in this way. Thus, if one wants to write about Paris in the Middle Ages, the only figure of universal renown available for use in association with the university and the churches of the left bank is Dante.

Biographies of Dante appearing in 19th-century France elaborate quite freely on Boccaccio's brief statements as to the poet's stay in Paris, becoming integral to the French concept of Dante as exile. In fact, it does not appear that Boccaccio's *Vita di Dante* was available in French translation until the early 20th century, making it likely that knowledge of legends in the *Vita* were spread by other means.[14] Few artists and writers in 19th-century France were sufficiently familiar with Italian to have read Boccaccio's biography of Dante in the original, making it likely that legends concerning Dante's life were transmitted and repeated in French biographies of the poet with elaborations based on misinterpretations of Boccaccio's Italian, on other sources, or perhaps

[14] For example, Balbo's *Dante* was translated into French by the Comtesse de Lalaing and published in 1844-1846 (Brussels: Hayez). The two-volume text includes a lengthy chapter claiming the authenticity of the legend of Dante's visit to Paris. The first full-length translation into French of Boccaccio's *Vita di Dante* appears to have been *Vie de Dante par Jean Boccace* (Paris: Tallandier, 1929), with translation by Gauthiez.

on outright invention to suit French sensibilities of the period.

In addition to fictional accounts such as Balzac's, Dante is located in Paris mostly by means of sculpture, but also through monumental paintings, the popular press, and even through street names. One finds in Paris's 5th *arrondissment* the *rue Dante*, created in the 19th century, which connects the *rue du Fouarre* (the reputed location of Siger's lectures on the "street of straw") to the *boulevard St. Germain*, in the heart of the Latin Quarter. According even to current histories of the streets of Paris, the *rue Dante* was so-named after "le grand poète italien [...], ancien habitant du quartier" (Coussillan 1: 410). Thus, Dante's alleged presence in Paris and his fictional relationship with Siger de Brabant were, in the 19th century, not only endorsed but re-created, in this case by municipal action.

Further, in 1880 the city of Paris commissioned a bronze statue of Dante (Figure 3) by the artist Jean-Paul Aubé (b. 1837, d. 1916), which stands in the Place Marcellin-Berthelot directly before the Collège de France, just south of the *rue Dante*.[15] The journal *L'Art* signaled the event this way:

> On vient d'ériger dans le petit square du Collège de France, rue des Ecoles, une statue représentant le grand poète italien Dante Alighieri, oeuvre remarquable de M. Jean-Paul Aubé, achetée par la Ville de Paris au Salon de 1880. La statue est en bronze et nous montre l'auteur de la Divine Comédie dans la houppelande traditionnelle où on se le représente généralement; des bribes de laurier émergent de sa coiffure. Une statue de Dante a d'ailleurs sa raison d'être dans le quartier de la rue des Ecoles, car c'est exactement sur ce point de la rive gauche de la Seine que le grand exilé d'Italie se fixa pendant un certain temps, en l'an 1302, lors de la lutte mémorable des Guelfes et des Gibelins
>
> (*L'Art*, 1881, 25: 142).
>
> (We have just seen erected on the little square of the Collège de France, rue des Ecoles, a statue representing the great Italian poet Dante Alighieri, the remarkable work by M. Jean-Paul Aubé, purchased by the City of Paris at the Salon of 1880. The statue is in bronze and presents the author of the Divine Comedy in his traditional costume; bits of his laurel wreath emerging from his headdress. A statue of Dante has reason to be in the quartier of the rue des Ecoles, because it is exactly at this point of the left bank of the Seine River that Italy's great exile stayed for some time, in the year 1302, at the time of the memorable battle between the Guelfs and the Ghibelins.)

This telling quote reveals the importance of the a-historical nature of the biographical mythology constructed around the image of the exiled Dante in 19th-century France. Aubé had exhibited a plaster version of his statue of Dante at the Salon of 1879, whereupon the city government commissioned the bronze for placement before the Collège de France (the bronze version was exhibited at the Salon of 1880), despite the fact that this institution had no relation to Dante

[15] See my article on Rodin's Gates of Hell.

in history or legend as it had not been founded until the 16th century. The Collège de France, however, wished to create such a connection with Dante's legend and, in competition with the Sorbonne's longstanding series of classes on the poet that had begun as early as the 1820s, offered in the 1870s and 1880s several courses on the poet's works. Thus the city's placement of the statue there before the Collège de France in 1880 posits Dante in relation to this institution of the 16th century, expanding in this way the original legend of Dante's stay in Paris and debate at the nascent Sorbonne.

The *rue Dante* and Aubé's statue at the Collège de France are not the only manifestations of the French wish to place Dante literally and figuratively in the heart of medieval Paris. Examination of the popular press reveals that as recently as the 1920s Dante's supposed residence in Paris was still given as the basis for celebrations. The year 1921 specifically, the sixth centenary of Dante's death, was the occasion of memorial celebrations and events not only in Italy, as would be expected, but in France as well. On April 30, 1921 the popular journal *L'Illustration* devoted three full pages to the discussion and imagery concerning the "Jubilé de Dante à l'église de Saint-Séverin," explaining the reason for the celebration there particularly in terms of Dante's supposed residence in Paris:

> Déjà, mercredi dernier, un concert spirituel a été donné en l'église Saint-Séverin, sous la présidence de l'archevêque de Paris, et un panégyrique de Dante a été prononcé par Mgr Batiffol. C'est qu'une tradition séculaire veut que Dante, exilé de Florence, soit venu à Paris où il a fréquenté l'Université, visité les églises, les monastères et les cours de justice. On montre même, à Saint-Séverin, un pilier où il aimait à s'appuyer: légende, car ce pilier date du quinzième siècle. S'il est exact, toutefois, que l'illustre proscrit fut quelque temps l'hôte de l'Université parisienne, il a dû plus d'une fois entendre les offices à Saint-Julien-le-Pauvre et à Saint-Séverin. L'église Saint-Julien-le-Pauvre, reconstruite au douzième siècle par les soins de l'abbaye de Longpont, servait de siège aux assemblées universitaires, et Saint-Séverin, plus vaste, était vraiment, à la fin du treizième et début du quatorzième siècle, la grande paroisse de la jeunesse étudiante.
>
> (Beauplan)

(Already, last Wednesday, a spiritual concert was given in the church of Saint-Séverin, under the supervision of the archbishop of Paris, and a panegyric to Dante by Monseignor Batiffol. Secular tradition holds that Dante, exiled from Florence, had come to Paris where he attended the University, visited the churches, monasteries, and tribunals. One can show even, in Saint-Séverin, a pillar on which he liked to lean: a legend, because this pillar dates to the fifteenth century. If it is true, however, that the illustrious exile was for some time the guest of the University of Paris, he must have more than once attended services at Saint-Julien-le-Pauvre and at Saint-Séverin. The church of Saint-Julien-le-Pauvre, reconstructed in the twelfth century under the care of the abby Longpont, served as the seat of university assemblies, and Saint-Séverin, bigger yet, was truly, at the end of the thirteenth and beginning of the fourteenth centuries, the great parish of the youth of the universities.)

The atmospheric illustrations accompanying the article (Figure 4 and Figure 5)

include captions reiterating the assertion of Dante's presence at Saint-Séverin.

Interestingly, the article in *L'Illustration* mentions the nearby church of Saint-Julien-le-Pauvre as a site also frequented by Dante during his days at the university, another legend often repeated in biographies of the poet in 19th-century France:

> [...] souvenez-vous bien que Dante, à Paris, devait habiter l'église Saint-Julien-le-Pauvre, asile des pèlerins étrangers; et cette église est sise en face de Notre-Dame de Paris, sur l'autre rive de la Seine, au pied de l'Université? [...] Vous saurez tout à l'heure, quand je parlerai de Boccace et de son livre [...] comment j'ai une raison de plus pour affirmer avec une aussi fière hardiesse le séjour de Dante chez nous, dans le vieux, dans le cher Paris, au pied des tours de Notre-Dame, le clocher de notre village.[16]
> ([...] don't you remember well that Dante, in Paris, must have stayed at the church of Saint-Julien-le-Pauvre, refuge of foreign travelers; and this church sits across from Paris's Notre-Dame, on the other bank of the Seine, at the foot of the University? [...] You will understand soon, when I speak of Boccaccio and his book [...] how I have one reason more to affirm with such proud certainty Dante's visit to us, in the old, beloved Paris, at the foot of the towers of Notre-Dame, the clock-tower of our village.)

In the garden of this church there now stands a fountain (Figure 6), commissioned in 1995 by the city of Paris of the sculptor Georges Jeanclos (b. 1933). This fountain, owing a great deal in its pseudo-gothic form to Rodin's sculptural illustration of Dante's *Divine Comedy*, the *Gates of Hell*, marks the area known as the "pourpris de Dante" (Dante's cloister").

This area, previously the site of the ancient Hôtel-Dieu at the quai Montebello, was cleared in 1909 by the city of Paris. It was then proposed that a school of decorative arts be established there, to much public indignation. Finally, in 1923, just two years after the sixth centenary of Dante's death celebrated at Saint-Séverin, the proposal was put forth to commemorate the "pourpris de Dante" as a public garden, which was achieved in 1928. The fountain created by Jeanclos is at the axis of the churches of Notre-Dame and Saint-Julien, just off the beginning of the *rue Dante*. This also marks the location of "kilometer 0," where all France's road measurements begin. Dante's legend is such an integral part of the identity of medieval Paris that it has been selected to mark, as it were, the nexus of French civilization.

Dante in Paradise

If Dante could be scorned by the women of Ravenna rather than Verona and lean on the 15th-century pillar in Saint-Séverin, could he not also inhabit Paradise within French 19th-century imagination? In art, anyway, Dante kept company frequently with the most illustrious French luminaries. While not

[16] Gauthiez, *Dante le Chrétien* 235. The quotation is an excerpt from Gauthiez's speech of March 18, 1909, to the Dante Society of Florence.

based of course on any biographical text, as were the other legends, the topos of Dante among the pantheon of "grandes hommes" of French history was a frequent subject of painting and sculpture in the salons of the 19th century. Drawn perhaps loosely from Dante's own meeting with the great philosophers in *Inferno* 4, artists in the 19th century expanded this retinue to include the likes of Nicolas Poussin and Victor Hugo.

One of the earliest manifestations of this utopian vision was Jean-Auguste-Dominque Ingres's (b. 1780, d. 1867) *Apotheosis of Homer* of 1827.[17] In this work Dante stands, with Virgil's hand on his shoulder, alongside not only the ancients but significantly in company with Poussin, Racine, Corneille, and Colbert: the creators of France's great cultural traditions of art and literature in the 17th century. Created for the ceiling of the ninth room of the Louvre (during the Bourbon restoration called the Musée Charles X), this painting is one of the first of a series of government commissions incorporating Dante as historical figure or his writings within public monuments or spaces. Others to follow would include Delacroix's cupola for the library of the Senate in the Palais du Luxembourg in Paris (featuring Dante meeting the ancient poets and philosophers), Paul Chenavard's panels for the Pantheon also in Paris (which, though never installed, were based on the *Divine Comedy*), and of course Rodin's *Gates of Hell*, intended for the Musée des Arts Décoratifs. In this way, as an integral part of state commissions, Dante is formally appropriated within French cultural tradition, associated through these commissions with bastions of French culture: museum of art, monument to France's political and cultural icons, and seat of government.

Probably the most fascinating of 19th-century constructions of a sort of Dantesque utopia is Lucien Pallez's (b. 1853, d. ?) sculpture *Apothéose de Victor Hugo*, exhibited in a plaster version at the Paris salon of 1886.[18] In this work Hugo reposes on a bed, while surrounding him, seemingly awaiting him in Paradise, are Dante, Virgil, Shakespeare, Euripides, Corneille, Molière, and Pegasus, as well as personifications of Poetry, Drama, Comedy, Justice, Piety, Immortality, and Renown. While reviews of the work were not favorable (one reviewer called it "pauvre et vulgaire," describing the figure of Hugo as a "simple cadavre entouré de satellites illustres"), the fact that by the 1880s Dante would be presented in popular salon art as welcoming France's most beloved poet to Paradise is indeed quite remarkable. What more obvious way to equate

[17] Ingres also produced, in at least four nearly identical versions, *Paul et Françoise de Rimini*, which depicts the couple at the moment of their fatal embrace. The earliest of these paintings dates to 1814 and the last to 1845. Also exhibited at the Salon of 1886 were Guillaume Alaux's *Béatrix* (painting) and François Lafon's *Le Purgatoire* (painting).

[18] Pallez also created a sculpture in plaster titled *Béatrice* (based on the *Vita nuova*), exhibited at the Salon of 1892.

France's literary traditions (the great Victor Hugo, still lauded as France's favorite son) with Dante's achievements and legend? Hugo had himself recalled Dante countless times in his own writings, and his love for the Middle Ages was well-known, but this fact alone does not account for this widespread appropriation of Dante within French culture.

To conclude, one may ask the question: What is it about the life and works of Dante that not only allows but, more than that, seems to invite elaboration and appropriation so that, in final analysis, the inventions of 19th-century French culture exceeded even the vast scope of Dante's legend?

It could be argued that Dante's legend and writings lend themselves to appropriation for any number of interests (French Romanticism, Italian Risorgimento, even Mussolini's Fascism) because of their inherent ambiguity. Arguments over Dante's orthodoxy as a Catholic raged among right-wing Catholics and liberal reformers, each of whom tried to claim Dante as their own. Staunch republicans battled royalists over Dante's political views, each finding in him a champion for their preferred form of government. Perhaps it is simply that Dante as a writer and historical figure was indeed as multifaceted as Boccaccio claimed (poet, theologian, philosopher), each aspect striking a chord with some component of French culture in the 19th century.

While it cannot be proven definitively that Dante ever visited Paris, what is important about his exile is that this time of transience in Dante's life that does not allow absolute historical certainty concerning his journeys, enabled French culture to appropriate him for its own purposes. Consequently, Dante the wandering exile became in the 19th century the archetypal French Romantic for Barbier and the salon artists of Paris; the scholar of the Sorbonne for Balzac and a host of others who used his image to anchor the city's importance in the Middle Ages; and, finally, the mentor *in excelsis* to France's greatest artists and poets. After these trends have been identified, what requires further exploration are the reasons behind French culture's choice of Dante to fulfil these disparate roles. In brief, French culture found in Dante a universal symbol for its ideals of patriotism, religious faith, erudition, and creative genius that resonated so strongly in the 19th century, burgeoning with Romanticism, but cpntinuing throughout that century and into the next.

Hamline University

Works Cited

Alighieri, Dante. *Paradiso*. Trans. John D. Sinclair. New York: Oxford UP, 1961.

L'Art. Paris, 1881. 25: 142.

Audeh, Aida. "Rodin's Gates of Hell and Aubé's Monument to Dante: Romantic Tribute to the Image of the Poet in 19th-Century France." *The Stanford University Museum of Art Journal (The Journal of the Iris and B. Gerald Cantor Center for the Visual Arts at Stanford University)* 1 (1998-1999): 33-46.

_____ . *Rodin's Gates of Hell and Dante's Divine Comedy: An Iconographic Study*. Diss. U Iowa, 2002. Ann Arbor: UMI, 2002.

_____ . "Rodin's Gates of Hell: Sculptural Illustration of Dante's Divine Comedy." *Rodin: A Magnificent Obsession*. London: Merrell, 2001. 93-126.

Balbo, Cesare. *Dante*. Trans. Comtesse de Lalaing. Brussels: Hayez, 1844-46.

Balzac, Honoré de. "The Exiles." Trans. George Saintsbury. *The Human Comedy*. New York: Collier, 1900.

Balzac, Honoré de. "Les Proscrits." *La Comédie Humaine*. Paris: Bibliothèque Pléiade, 1935.

Barbier, Auguste. *Iambes et Poëmes*. 8th ed. Paris: Masgana, 1856.

Beauplan, Robert de. "Le Jubilé de Dante à l'église Saint-Séverin." *L'Illustration*. 30 April 1921: 392-94.

Boccaccio, Giovanni. "Life of Dante." Trans. James Robinson Smith. *The Earliest Lives of Dante*. New York: Ungar, 1963.

_____ . *Vie de Dante*. Trans. Pierre Gauthiez. Paris: Tallandier, 1929.

_____ . *Vita di Dante e difesa della poesia*. Rome: Edizioni dell' Ateneo, 1963.

Coussillan, Auguste André. *Dictionnaire historique des rues de Paris*. Paris: Editions de Minuit, 1973.

Dumas, F. G. *Le Salon: Journal de l'Eposition Annuelle des Beaux-Arts*. Paris, 1880.

Explication des ouvrages exposés au Musée Royal le 1er mars 1839. Paris: Vinchon, 1839.

Explication des ouvrages exposés au Palais des Champs Elysées le 15 avril 1859. Paris: Vinchon, 1859.

Explication des ouvrages exposés aux menus-plaisirs le 15 mai 1853. Paris: Vinchon, 1853.

Gauthiez, Pierre. *Dante le Chrétien*. Paris: Plon, 1933.

Pitwood, Michael. *Dante and the French Romantics*. Geneva: Droz, 1985.



Figure 1. Caricature by Cham of Félix-Joseph Barrias' painting *Dante Alighieri* (Salon of 1853), published in the *Revue du Salon de 1853 par Cham* (Paris, 1853). The caricature's caption reads: "Le Dante courant chez le pharmacien afin de se faire traiter pour l'affreuse maladie de peau qu'il a contractée dans l'atelier de M. Barrias." Photo: BAA Jacques Doucet, Paris.



Figure 2. Caricature by Nidrac of Paul Emile Sautai's painting *Dante exilé* (Salon of 1880), published in *Salon comique 1880* (Paris, 1880). Photo: BAA Jacques Doucet, Paris.



Figure 3. Jean-Paul Aubé. *Monument to Dante* (Salon of 1880), in front of the Collège de France, Paris. From a postcard of the 1890s. Photo: Aida Audeh.



Figure 4. Illustration by Henry Cheffer of the church of Saint-Séverin accompanying the article "Jubilé de Dante à l'église de Saint-Séverin," *l'Illustration*, April 30, 1921. The caption reads: "Rue des Prêtres-Saint-Séverin et façade de l'Eglise où la tradition veut que Dante soit venu prier." Photo: University of Iowa Library, Special Collections.



Figure 5. Illustration by Henry Cheffer of the interior of the church of Saint-Séverin accompanying the article "Jubilé de Dante à l'église de Saint-Séverin," *l'Illustration*, April 30, 1921. The caption reads: "Le 'Pilier de Dante' à Saint-Séverin, derrière le maître-autel, au centre de l'abside." Photo: University of Iowa Library, Special Collections.

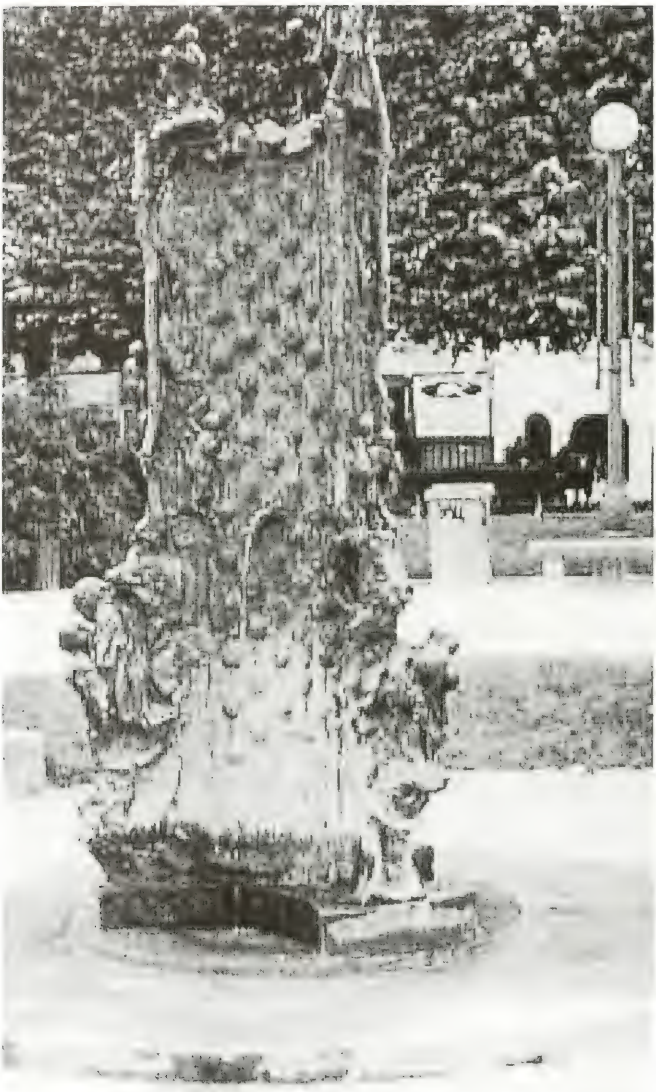


Figure 6. Georges Jeanclos. *Fontaine Saint-Julien-le-Pauvre*, 1995, in the public garden behind the church of Saint-Julien-le-Pauvre, Paris. Photo: Aida Audeh.

Assumpta Camps

Viaggio e esilio in Dino Campana: per un'ermeneutica della sua opera

Se, insieme a Mario Luzi, riteniamo che l'elegia moderna presente nelle esperienze poetiche novecentesche si nutre principalmente della felicità negata per la "deposizione dal trono" sperimentata dal poeta moderno e dal suo disinganno, vera origine della "geremiade" novecentesca che porta il poeta a dichiarare la propria estraneità e a imputare al mondo la sua assurdità e inumanità, Dino Campana è indubbiamente un referente fondamentale dell'istituto poetico italiano novecentesco negli anni anteriori alla II Guerra Mondiale. In Campana questo sentimento di sradicamento, di emarginazione nei confronti del corpo sociale, vera origine del suo esilio interiore, avrà in più una dimensione nettamente biografica, risultato della sua instabilità mentale e dei problemi psicologici che determinano non solo i suoi vari soggiorni in centri psichiatrici da giovane, ma la sua finale reclusione nell'Ospedale psichiatrico di Castel Pulci nel 1918. Ciò nonostante, nell'insieme della sua opera questo indubbio elemento biografico verrà particolarmente tematizzato *sub specie* letteraria, convergendo intorno al motivo fondamentale del viaggio, di lunga tradizione letteraria. Viaggio come fuga, come via per scappare al sentimento di esilio interiore del poeta. Viaggio motivato dalla sua stessa irrequietudine, dal suo ricorrente spaesamento e nomadismo essenziale. Viaggio, in fine, anche come purificazione e ricerca di un Ideale intravisto sempre altrove: come nostalgia di una purezza forse solo possibile ormai nelle origini.

La critica campaniana ha sottolineato più volte l'importanza del marradese nella linea di continuità fra la tradizione letteraria italiana, il simbolismo francese e la posteriore stagione poetica degli ermetici,[1] una linea nella quale spicca, come rapporto privilegiato, anche se non unico, la poesia francese del secondo Ottocento. Campana, in effetti, dimostra in molte occasioni di conoscere in profondità questi autori (in modo particolare Baudelaire, Verlaine e Rimbaud), che cita a memoria e che persino riscrive in tanti momenti della sua opera, stabilendo dei precisi dialoghi intertestuali, oppure, in altre occasioni, costruendo una trama di allusioni, anche se velata, integrata nella sua scrittura poetica e tutt'altro che stereotipata.

Nel presente saggio il nostro oggettivo sarà studiare in profondità il tema del viaggio e dell'esilio interiore in Dino Campana come asse esegetico della sua opera che struttura un complesso universo poetico insieme ad altri nuclei

[1] In effetti: "*Canti Orfici* [...] segnano un passo decisivo (e per alcuni critici *il* passo decisivo) per riagganciare la tradizione italiana alla ricerca del miglior simbolismo francese, aprendo la strada a quello che poi diventerà l'ermetismo" (Turchetta 1988, 16).

significativi di rilievo nell'opera del marradese. Pendendo questo tema come base delle direttrici fondamentali della sua produzione letteraria, analizzeremo la rilettura che Campana intraprende del simbolismo francese, nel suo inserirsi nelle correnti poetiche della modernità, e quindi la presenza di temi e motivi letterari simbolisti nella sua opera.

1. Il poeta e la città moderna

Nell'insieme della sua opera, Campana ha scelto in molte occasioni la città come scenario della sua agitata prassi poetica. È questa città moderna, spazio urbano del nuovo mondo industriale, dove il poeta situa il più delle volte il sentimento di solitudine e angoscia esistenziale che l'assale. Città di incubo "dolce come il dolore", o città-miraggio, allegra e mediterranea, piena di vita? L'opera di Campana si sviluppa fra questi due poli, costituendo un'alternanza che articola il suo universo poetico personale intorno a due momenti, positivo e negativo, della stessa città (Firenze, Genova, ecc.), intravista non solo come cornice prediletta dell'esperienza esistenziale del soggetto poetico, ma pure come visione soggettiva, proiezione interiore del poeta nel suo esilio interiore e solitudine essenziale.

Questa città campaniana si definisce attraverso pochi, ma ricorrenti, tratti fisici, con scarse varianti da *Canti orfici* al *Taccuino*, in modo tale da mostrare una continuità nel discorso letterario dell'autore, senza un vero confine fra componimento lirico e prosa d'arte. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di una città portuale, popolata da figure dei bassi fondi (ladri, marinai, prostitute, ecc.), immersa nel fetore delle fogne e la putredine dei marasmi: città "infiamata", che si copre di tonalità di un rosso intenso, fortemente espressionista, e viene rappresentata di preferenza all'ora del tramonto;[2] città avida di piaceri e di guadagno, quale una "babele perfida"; città di incubo per chi vaga di notte senza scopo fra i suoi vicoli, piazze, fontane, torri o pinnacoli: spazi deserti, sotto la luce elettrica dei lampioni, che rendono spettrale la visione, ecc.

Il suo è, in effetti, un perpetuo vagabondare notturno, proprio dell'insonne che passeggia per i vicoli di questa città-spazio simbolico (*La Notte*), solitaria (*Scirocco*, *Era la vigilia di Natale*), la quale acquista un'aria fortemente irreale.[3] Poeta notturno (*La Chimera*) e errante (*La speranza*, *La sera di fiera*, *Dualismo*), Campana sceglie come spazio più adatto alla sua condizione gli ambienti più degradati dell'*urbs* moderna (così ne *La Notte*, *Dualismo*,

[2] Si veda *Giardino autunnale*, dove il motivo del tramonto si combina con una lunga serie di motivi decadentisti; oppure *Crepuscolo mediterraneo* e *La Verna*, con il suo cielo minacciante, che riappare nella "visione di sangue" presente ne *La giornata di un nevrastenico* e ne *Il Russo* (Campana 1973, I: *Canti orfici*, d'ora in avanti citato sempre da quest'edizione).

[3] Si veda, per esempio, il forte carattere fantastico di questa città in *Era la Vigilia di Natale*.

L'invetriata, *Piazza Sarzano*, *Botte botte*, ecc.). Nel suo polo negativo, la città campaniana è senz'altro una città infernale, abitata da uomini come spettri (*Era la Vigilia di Natale*), colossale e anonima, desolata e lussuriosa,[4] scheletrica, vera immagine di una condizione esistenziale alienata, legata al vizio e alla degradazione dell'individuo (*Firenze*), agli incontri falliti con donne come sfingi (*La notte*, *La Chimera*, *Genova*), dove il poeta non solo si scontra fugacemente con l'Altro, ma allo stesso tempo si rispecchia nella sua stessa alienazione. In ogni caso, questa città infernale si presenterà in Campana con i segni propri della modernità.

Poiché, in effetti, i caratteri che sottolineano la modernità di questo spazio urbano e della vita che in esso si svolge sono molto evidenti nel marradese. Vengono particolarmente messi di rilievo alcuni elementi significativi, come l'uso dell'elettricità,[5] la presenza (non più mostruosa) delle macchine,[6] l'inclusione di altri elementi della vita moderna ritenuti letterariamente spuri quali il telegrafo[7] o persino la polluzione ambientale. In genere, si può parlare di una vera apologia dell'attività economica febbrile,[8] che si combina tante volte con l'elogio — di stampo futurista — della velocità (per esempio, *Pampa*). E se è pur vero che l'*urbs* moderna corrisponde, in tanti momenti dell'opera di Campana, a uno spazio di alienazione per l'individuo moderno, offrendosi come rappresentazione della nuova condizione proletarizzata del poeta, non è meno vero che certe visioni della città, proprio perché spazio per eccellenza della vita moderna, sono eccezionalmente splendide e piene di vita (in modo particolare *Piazza Sarzano*). D'altra parte, proprio in questo contesto di anonimato e solitudine che offre la città moderna, il poeta ritroverà allo stesso tempo uno spazio di libertà personale, che gli era stato negato altrove: e cioè la libertà dell'anonimato, che corrisponde alla sua sostanziale irrequietudine moderna.[9]

Sono varie le immagini di sé stesso che Campana ci offre lungo la sua opera. Ciò nonostante, nei vari autoritratti rintracciabili prevale sempre la condizione errante: il nevrastenico che passeggia per la città senza uno scopo preciso, come un maledetto,[10] un'immagine che echeggia in quell'altra del

[4] Si veda *Genova*, con le sue prostitute descritte come sirene, oppure l'ambiente *canaille* dell'osteria rappresentata in *Firenze*.

[5] Si vedano *La sera di fiera*, *La notte*, *Dualismo*, oppure *Passeggiata in tram in America e ritorno*, per esempio.

[6] Va ricordato particolarmente il treno in *Sogno di prigione* o *Pampa*, immagine che contrasta con certe altre rappresentazioni del treno come macchina infernale, come per esempio in Carducci.

[7] Per esempio, *La giornata del nevrastenico*.

[8] *Passeggiata in tram in America e ritorno*, senza dimenticare *Genova*.

[9] Così si avverte chiaramente in *Botte botte* o *La giornata del nevrastenico*.

[10] Nel maledettismo di Campana si avverte anche un vago satanismo di stampo piuttosto letterario e convenzionale, che rinvia direttamente alla *koiné* simbolista-decadentista *fin-de-siècle*. Si veda, in questo senso, *La giornata di un nevrastenico*, dove, non a caso, il

pazzo, presente ne *L'incontro di Regolo*. Nello stesso senso, va ricordato l'autoritratto del poeta come cane randagio ne *La petite promenade du poète* — fra altri esempi — oppure come figliolo prodigo (*Firenze*). In tutti i casi la critica ha evidenziato tradizionalmente la presenza di un maledettismo poetico in Campana, che è stato anche in parte contraddetto.[11] Questo nomadismo essenziale si concreta nella figura del cavaliere errante in cerca di una purificazione interiore nell'importante prosa diaristica che ha per titolo *La Verna*. Poeta-vagabondo e quasi ulissiaco,[12] senza mai un punto di approdo, Campana si presenta perpetuamente errante. In questo senso, il tema del viaggio non solo contiene precisi ed effettivi riferimenti biografici,[13] ma acquista un più alto significato all'interno della sua opera, poiché diventa la rappresentazione di una condizione esistenziale che corrisponde all'irrequietudine di animo del poeta, al tempo che raffigura il suo perpetuo esilio interiore. Tale condizione verrà intesa come l'elemento fondamentale della sua modernità.

2. Temi e motivi del Simbolismo francese in D. Campana

In questo contesto, l'approdo a un "maledettismo" poetico, sia pur di maniera, quale atteggiamento vitale che esprime questo sostanziale sradicamento del poeta e la sua effettiva emarginazione sociale, corrisponde alla instabilità mentale del marradese. Al di là dell'effettiva convergenza fra letteratura e vita, di stampo indubbiamente decadentista, ci interesserà evidenziare in sede critica gli stretti rapporti intertestuali che la sua scrittura presenta con la poesia francese ottocentesca — in modo particolare, con l'opera di Baudelaire, Verlaine e Rimbaud[14] — e i suoi nessi profondi con questi precedenti poetici nella

poema si chiude con un'invocazione a Satana; oppure *La Notte*, dove riaffiora il mito di Faust.

[11] In effetti, è ricorrente l'interpretazione di Campana quale poeta maledetto, eco dei "*maudits*" francesi, pazzo e anche primitivo. L'interpretazione è contrastata particolarmente da G. Turchetta (1985 e 1988), in una linea critica che si ritrova nella lettura di Campana intrapresa da M. Luzi (1973). Per loro, al contrario, domina nel marradese "un atteggiamento di valorizzazione del mondo e dell'esistente" (Turchetta 1985, 407). Pur ammettendo che Campana è "ben lungi dall'essere riducibile ad un epigono del decadentismo" (390), resta pur vera la presenza di motivi strettamente legati al diffuso maledettismo *fin-de-siècle* della *koiné* simbolista-decadentista, che Campana riprende più volte, e adopera nella costruzione dei suoi temi fondamentali.

[12] Si veda soprattutto *Genova*.

[13] Sono molti i viaggi di Campana prima della sua finale reclusione: per esempio, il viaggio per la Svizzera, Francia, il Belgio e la Germania (maggio-luglio 1906); il viaggio in America della fine del 1907 (Buenos Aires, Rosario, Santa Rosa de Toay, Mendoza, ecc.); il viaggio in Odessa del 1909; e di nuovo un viaggio per Europa agli inizi del 1910. Si vedano P. Ladrón de Guevara, e G. Turchetta 1985.

[14] Non riteniamo affatto "modesta" né "praticamente ininfluente" questa presenza rimbaldiana in Campana, come sostiene G. Turchetta (*La cultura di Dino Campana* 1985, 373), come cercheremo di dimostrare in questa sede.

costruzione del suo immaginario e delle metafore ossessive dell'autore.

Il tema dello sradicamento presenta, in effetti, una rilettura dei *topoi* letterari degli autori accennati. In tutti i casi, questo sradicamento sociale si collega con un "maledettismo" presentato anche come modernità di spirito, mentre l'irrequietezza e il sentimento di emarginazione si concretano in una condizione da *bohème* che segna la nuova condizione sociale e esistenziale del poeta moderno. Per questo motivo, tutti e tre i poeti costituiscono dei referenti fondamentali in Campana, e saranno, in effetti, molto ricorrenti nella sua opera, sia in modo esplicito o tramite allusioni dirette o rielaborate (anche se rintracciabili), che velatamente, evidenziando un'affinità sostanziale che il poeta iscrive all'interno della *koiné* simbolista-decadentista *fin-de-siècle*. Nei riguardi di questo nucleo significativo, vanno ricordate, per esempio, a proposito di Baudelaire, certe prose poetiche dello scrittore francese, quali *Le mauvais vitrier*, dove il maledettismo si presenta come la chiave della differenza che permette al poeta di avere una esperienza creativa eccezionale. Oppure *Le vieux saltimbanque*, quale ritratto del poeta come *clown,* abbandonato da tutti nei tempi moderni; una prosa da collegarsi indubbiamente con quell'altra, ben nota, dal titolo *Perte d'auréole*, dove il poeta accetta la sua emarginazione sociale con una sottile ironia. *Les vocations*, in rapporto di vicinanza con il poema *Bénédiction* di *Spleen et Idéal,* insiste su questa condizione emarginata, al tempo stesso che segna lo stigmate del poeta maledetto dalla nascita nella "benedizione"/"maledizione" rivoltagli da sua madre.[15] *Les bons chiens* — e più tardi *Le vin de l'assassin*, della serie *Le vin* —, nel suo parallelismo fra il poeta e il cane randagio, completano questo autoritratto baudelairiano, che sarà ben presente in Campana.[16]

Il tema del maledettismo è onnipresente in Baudelaire, del resto. *Spleen et Idéal* è una raccolta poetica che inizia proprio con questo tema, approdando ad una significativa invocazione a Satana (*Épigraphe pour un livre condamné)*, che avvicina il poeta francese a Campana. La stessa invocazione viene ripresa nel seguente componimento lirico della raccolta, *Au lecteur*, nel quale questo atteggiamento si mostra in tutta la sua rilevanza, poiché si presenta come una via per scappare al tedio o *Spleen.* Nello stesso senso, vanno ricordati i componimenti "*Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle, ...*", e ancora *Les litanies de Satan — Rebellion*). La professione di satanismo del poeta maledetto spicca anche in altri momenti dell'opera baudelairiana, come nella prosa poetica *Le joueur généreux*, rilettura ironica del mito di Faust, ugualmente presente in

[15] Aspetto, questo, particolarmente interessante a proposito di Campana, i cui rapporti con la madre furono, come è ben noto, particolarmente conflittuali.

[16] In questo senso, va ricordata soprattutto *La petite promenade du poète,* non a caso con un titolo in francese.

Campana.[17] Così maledettismo e orgoglio satanico convergono nel ritratto del poeta moderno, come si avverte, per esempio, in *Le vin du solitaire* (serie *Le vin*). D'altra parte, il volume di prose baudelairiane intitolato *Poèmes en prose* si chiude appunto con un'altra invocazione a Satana e un elogio della città moderna e dei suoi bassi fondi (*Épilogue*). La stessa filiazione satanica si ripete in *Spleen et Idéal,* quando il poeta si presenta come impossessato in *Le possédé* (lirica che conclude con un significativo "O mon cher Belzébuth, je t'adore!). Nello stesso senso, vanno ricordati componimenti lirici della stessa raccolta come *La muse malade* e *La muse vénale*, in cui spicca non solo la fraternità, nella loro comune condizione sociale emarginata, fra il poeta e la prostituta, ma di nuovo il motivo del saltimbanco, che profila ulteriormente il volto sociale del poeta moderno come *clown*. Nello stesso senso, nella raccolta *Les fleurs du mal*, *La destruction*, insieme a *Femmes damnées*, si riprenderà l'importante parallelismo poeta-prostituta, sia per la comune emarginazione sociale, che per la venalità.

Così, nella tradizione simbolista-decadentista, il poeta maledetto troverà uno scenario prediletto non solo nella città moderna, ma anche negli ambienti più degradati di essa: il bordello[18] e, in genere, i vicoli e bassifondi della città.[19] Solitudine, emarginazione e sentimento di sradicamento,[20] e persino demenza,[21] si ripetono più e più volte, diventando in fin dei conti la chiave della sua condizione poetica: e cioè della sua radicale differenza nei confronti della gente corrente e, quindi, la chiave della sua capacità creativa (*À une heure du matin)*. Il tema si presenta, sia in Baudelaire che in Campana, collegato al motivo ricorrente del crepuscolo. Si tratta, però, di un crepuscolo di forte tinte rosse, sanguinante, turbolento (vedi *Harmonie du soir*), annuncio, nel francese come nell'italiano, della calma del giorno per chi ha lavorato, e dell'irrequietezza della notte per il poeta.[22]

Un secondo ambito di convergenza con Baudelaire privilegia il tema infernale, come scenario abitato da figure di ricorrenza quasi ossessiva, dove l'allusione si rende quasi sempre esplicita. Per esempio, agli esordi dei *Canti*

[17] Si veda, in modo particolare, Turchetta. *La cultura di Dino Campana* 1985 a proposito della ripresa del mito di Faust in Campana e del suo significato.

[18] Si veda, per esempio, in *Quadres parisiens* de Baudelaire, *Le crépuscle du soir*, *Le jeu*, oppure, in *Les fleurs du mal*, *Les deux bonnes soeurs*.

[19] Così in *Le soleil*, *Rêve parisien*, fra altri esempi.

[20] Si veda la prima delle prose poetiche di Baudelaire, che apre la raccolta dei *Poèmes en prose*: *L'étranger*.

[21] Per le prose si vedano: *Le fou et la Vénus*, *Le crépuscule du soir*, *La solitude*, e per i componimenti lirici: *Le mauvais moine* o *La voix*, di *Spleen et Idéal*.

[22] Si veda la prosa *Le crépuscule du soir*, e in modo particolare i componimenti *Récueillement* e *Le crépuscule du soir* in *Quadres parisiens*, anche se il tema si fa presente in altri momenti, e persino in collegamento con il motivo, fondamentale, del viaggio: *L'invitation au voyage*, in *Spleen [...]*, oppure *Le voyage* nella serie *La mort*.

Orfici, con la presenza del corteo quale visione infernale, paragonato a un fiume (*La Notte*), che rinvia a *L'irrémédiable* e *Spleen* LXXV della raccolta *Les Fleurs du mal.* Lo scenario infernale si popola di prostitute come sfingi, come avviene anche in *Les chats* de la stessa raccolta baudelairiana, e altre figure ricorrenti in Campana, quali la matrona (*La Notte*), abitualmente accompagnata dall'"ancella". Ma, soprattutto, va ricordato il "vecchio infernale" (*Il Russo)*, sia in *Les sept veillards* che in *Le flacon* e probabilmente anche in *De profundis clamavi*. Il tema infernale, di ascendenza nettamente baudelairiana in questo caso, si completa con altre reminiscenze, quali la danza macabra presente nel *Sonetto perfido e focoso* (Campana 1973, II, p. 309) che rinvia al Baudelaire della *Danse macabre* e ancora del *De profundis clamavi* (per l'allusione al titolo). La danza infernale dello scheletro arricchisce notevolmente di connotati questa visione spettrale che si impone nella rappresentazione del reale in Campana, funzionale nel tema della città e della riflessione intorno allo stesso rapporto del poeta con il mondo circostante. L'assoluta percorrenza delle reminiscenze del Baudelaire più "infernale" viene confermata, d'altra parte, dalla presenza della Chimera, un altro elemento fondamentale della *koiné* simbolista e decadentista. Ciò nonostante, al di là di tutto quanto precedentemente indicato, si possono rintracciare cenni concreti a *Les Fleurs du mal,* e di preciso a *Le serpent qui danse* e *Sed non satiata* XXVI, in *Oscar Wilde a S. Miniato* (Campana 1973, II, 304), così come a *Les Épaves* ne *La Chimera*, che rinvia a *Lesbos.*[23] L'invocazione a Satana, presente ne *La giornata di un nevrastenico*, sembra, d'altra parte, rinviare direttamente a *Les litanies de Satan* baudelairiane. Ciò nonostante, questo non sarà l'unico referente a proposito di questo motivo, poiché l'invocazione al "dio in esilio", cioè Satana, si ritrova più volte nei *Canti Orfici* per esempio in *Spada barbarica*, dove echeggia ugualmente il *Supplément aux Fleurs du mal, Le rebelle*, per la presenza dell'immagine del "tapis triomphal" (Pecorano), reminiscenza che va completata dalla ripresa della "couronne mystique" nel "diadema" di *Una strana zingarella*, che rinvia a *Bénédiction.* Al di là di queste presenze precise, emerge un'allusione che riguarda un'altra figura fondamentale nella rappresentazione dell'inferno campaniana e baudelairiana. Facciamo riferimento alla Morte, intravista quale "vecchio capitano", che collega indubbiamente *Il tempo mirabile consumi* (Campana, II, p. 298) con la conclusione del componimento *Le voyage.*

Ovviamente tali rinvii a Baudelaire, e in modo particolare quello riguardante *Les Litanies de Satan*, ripreso ne *La giornata di un nevrastenico*, ci

[23] Interessante è l'interpretazione di Aldo Pecorano a proposito di questo rinvio, che collega l'ambivalenza emotiva (piacere/dolore) caratteristica di Campana con il mito di Orfeo, morto per azione delle Menadi, e collegato a Lesbos, isola tradizionalmente nota perché la tradizione vi situa l'origine della poesia stessa (AA.VV.: *Materiali per Dino Campana* 117-46).

immettono in un altro tema fondamentale, di forte tradizione letteraria, oltre che molto presente nel Simbolismo francese, quale è il tema di Ofelia, collegato indubbiamente all'ambito significativo della morte, ma soprattutto a quello del perpetuo vagabondaggio. In questo senso vanno ricordati, oltre al titolo suindicato, altri componimenti dei *Canti Orfici*: *La sera di fiera* e *Sogno in prigione*, e, d'altra parte, *Specie di serenata agra e falsa e melodrammatica*, presente nel *Quaderno*. Il tema di Ofelia, proprio per questa centralità nella *koiné* simbolista-decadentista, costituisce un punto di convergenza del marradese con Verlaine e particolarmente con Rimbaud, nel quale si intrecciano le reminiscenze nell'opera campaniana. Echi baudelairiani nelle immagini di vagabondaggio perpetuo tanto frequenti in Campana, in rapporto con altri motivi collegati all'ebbrezza e alla *crapule*, si ripetono più volte, restando facilmente rintracciabili nei *Canti Orfici* allusioni abbastanza esplicite di *Les aveugles* in *Genova*, o di *Le vin de l'assassin* e, d'altra parte, di *Prosa fetida* e *Petite promenade du poète*. Questo parallelismo, tuttavia, verrà incrementato posteriormente, come lo si constata a proposito di *Quaderno*. Riprese identiche, o quasi, si osservano, d'altra parte, a proposito di un tema fondamentale: si tratta del ben noto invito al viaggio in Baudelaire, che avvicina strettamente soprattutto *Le voyage* a *L'incontro di Regolo*. Il tema si collega con l'importante motivo della nave, di indubbia rilevanza per Campana, e, sul piano più astratto, con la positività del transitorio, giustamente messo in rapporto dalla critica con il motivo, tanto ricorrente in Baudelaire, della donna che passa, ripreso in Campana in vari modi, ma in genere convergente intorno alla figura della prostituta: e cioè, di una presenza femminile ugualmente transitoria. In questo senso, vanno ricordati certi passi dei *Canti Orfici* (Campana 1973, I, 7 e 80) in rapporto, non sempre esplicito, con *Le serpent qui danse* (sia per il motivo della donna che passa, che per quell'altro, di forte tradizione decadente, dei suoi occhi come gemme), e *Le beau navire*, un titolo chiave in questo parallelismo fra la donna e la nave in Baudelaire, oppure *A una passante* (dal titolo in italiano), per non parlare di altre figure femminili ugualmente fuggitive in Campana (vedi *Une femme qui passe*, significativamente in francese, presente nel *Quaderno*).

Certamente i parallelismi fra il poeta marradese e il suo precedente francese saranno anche molto abbondanti a proposito di un altro dei grandi nuclei semantici delle loro opere: l'antinomia purezza/corruzione, assimilabile a quell'altra, fondamentale per i nostri scopi, ideale/reale. Ciò nonostante, resta pur vero che tali reminiscenze sono anche interpretabili come coincidenze all'interno della grande *koiné* simbolista-decadentista della quale abbiamo parlato sopra. Probabilmente la stessa interpretazione vale a proposito di un altro referente francese di indubbia importanza per Campana, come vedremo, quale è Rimbaud, sia il Rimbaud di *Un séjour en enfer* e *Illuminations*, che quell'altro dell'opera in versi.

Per quanto riguarda, in vece, l'altro grande referente francese, cioè Verlaine, la critica sembra unanime nell'accettare il grande influsso che

sicuramente ha avuto in Campana, tanto da essere presente non solo in citazioni e allusioni dirette, ma, più significativo ancora, da venir citato spesso a memoria, non privo di inaccuratezze e trasformazioni intenzionali da parte di Campana. Lo stesso carteggio campaniano ne costituisce una riprova.[24] Senza nessuna pretesa di essere esauriente, poiché molto probabilmente il capitolo del dialogo intertestuale fra Verlaine e Campana richiederebbe una più profonda attenzione, impossibile in questa sede, vogliamo comunque raccogliere un piccolo elenco di reminiscenze precise, in parte già rilevate dalla critica. Sembra indubbio il rapporto fra *L'invetriata*, da un lato, e *Bournemouth* di Verlaine dall'altro, in modo particolare per la presenza del motivo della "notte di velluto", che rinvierebbe ugualmente a *Bruxelles*, di *Romances sans paroles*. Nello stesso senso, va ricordato *Il bacio*, di *Poèmes saturniens*, ripreso a memoria in *Taccuini I* (Campana 1973, II, p. 380). Si tratta di un parallelismo altamente rilevante, dal momento che Campana s'identifica con Verlaire quale "chétif trouvère de Paris". Sarà forse il Verlaine più nettamente caratterizzato come paradigma del poeta-errante e vagabondo, in corrispondenza con *Poèmes saturniens*, quello più rintracciabile nell'opera campaniana, nel suo complesso. Così sembrerebbe, almeno, visto il legame fra *Sérénade* e *Grotesques*, della stessa raccolta verlainiana, e *Specie di serenata agra e falsa e melodrammatica* (Campana 1973, II, p. 314-15).

Lo stesso tema del poeta-errante si collega alla visione grottesca e irreale della città, tanto caratteristica della Parigi verlainiana di *Poèmes saturniens*, la quale trova un eco anche in *Dualismo [...]* all'interno dei *Canti Orfici*. Questo influsso verlainiano è particolarmente rilevante in questo punto, poiché contribuisce alla costruzione dell'autoritratto del poeta, e nell'insieme del suo immaginario intorno alla città quale scenario per eccellenza.

D'altra parte, alla *koiné* simbolista-decadentista si devono attribuire molto probabilmente altre reminiscenze verlainiane, anche se non unicamente tali. Per esempio, la presenza della Chimera, previamente commentata a proposito di Baudelaire. Va ricordato, in questo senso, il parallelismo esistente fra *Fadeses* di *Juvenilia* e *La Notte,* che apre i *Canti Orfici.* Una simile convergenza si constata intorno al tema dell'inferno, e nei riguardi dell'immagine del corteo-fiume presente dall'inizio nei *Canti Orfici,* e più volte ripresa in Campana

[24] Si veda, per esempio, la lettera a Soffici che evidenzia questo influsso e ammirazione, confessato dallo stesso autore (Campana 1978, 125). Nello stesso senso, si vedano le reminiscenze verlainiane nel carteggio con Cecchi, dove echeggia la prima quartina di *Parallèlement* (65), oppure la lettera ad Anstrid Anhfelt, che rinvia direttamente a *Sagesse* (Campana 1958, 576). D'altra parte, il rapporto stretto con Verlaine in alcuni dei suoi motivi più ricorrenti — quale il crepuscolo di sangue, per esempio — si può rintracciare anche in altri momenti dello stesso carteggio con S. Aleramo (532).

(*Passeggiata in tram...*, *Genova*, oppure *Notturno teppista*).[25] Oltre a queste reminiscenze, non possiamo, però, dimenticare altri parallelismi, sempre a proposito di questo tema nel Verlaine di *Poèmes saturniens*, e in modo particolare in *Effet de nuit, Nocturne parisien*, e *Sub urbe*.

Il referente indubbio di Baudelaire e Verlaine in Campana si arricchisce di altri cenni a Rimbaud. I temi e motivi di coincidenza sono vari in questo caso, ma spicca, ancora una volta, il maledettismo, visto come un segno di forte modernità — poetica ed esistenziale allo stesso tempo, poiché riguarda l'atteggiamento vitale del poeta —, che non esclude l'invocazione a Satana già commentata sopra, come lo si può vedere anche in Campana. Così si avverte, per esempio, in certe prose d'*Illuminations* come *Matinée d'ivresse*, *Vagabonds, Angoisse*, oppure *H* (importante anche per la fraternità poeta-prostituta di cui abbiamo parlato precedentemente). Ma il tema si fa presente ovunque, dall'inizio — *senza titolo* — fino all'*Adieu* finale in *Un séjour [...]*, con l'importante ripresa del parallelismo, di grande importanza per il marradese, fra il poeta e il saltimbanco in *L'éclair*. Esso presenta, d'altra parte, alcuni altri echi notevoli, fra satanici e a volte particolarmente macabri, arricchiti da un forte gusto per la profanazione, che è molto presente nell'opera in versi dell'autore francese.[26] In genere, la connessione fra i bassifondi della città moderna, la degradazione e l'emarginazione sociale del poeta errante sembra più nitida in Rimbaud, presentandosi quale vero elogio della vita moderna e della stessa condizione del poeta moderno quale *bohémien*, in un modo che verrà parzialmente ripreso da Campana più volte lungo la sua opera. Vanno ricordati, in questo senso, titoli quali *L'orgie parisienne ou Paris se repeuple*, un poema dove resta indubbia la venerazione del poeta francese per questo tema, insieme all'elogio della *bohème* e la *crapule* legata alla Parigi moderna. Oppure *Au Cabaret-vert, cinq heures du soir*, che ha come continuazione, nel tema e nello stesso tono lubrico, *La maline*, e che presenta notevoli echi diffusi in Campana. Nello stesso senso, certe prose poetiche quali *Enfance, Ville, Villes* (I e II), in *Illuminations*, che riprendono aspetti ben presenti già in *Un séjour* [...].[27] Questa visione infernale e alienante della vita moderna, questa esperienza della degradazione e quasi di una necessaria immersione negli inferi della condizione del *bohémien* per il poeta, avvicinerà fortemente Campana a Rimbaud, il quale troverà ugualmente nel viaggio una via di fuga e una vaga possibilità di ritorno alla purezza delle origini, come vedremo più avanti.

[25] Probabilmente è giusto intravedere un rapporto fra quest'immagine e il fiume pieno di cadaveri di *Arabesco-Olimpia* (Campana 1973, II, 284), come propone A. Peconaro in AA.VV.: *Materiali per Dino Campana* 117-46.

[26] Così in *Bal des pendus*, *Rages de Césars*, oppure *Oraison du soir*, dove, ancora una volta, il maledettismo e l'irrequietezza di animo si combinano con il motivo di un crepuscolo rosso di sangue, quale proiezione dell'animo turbolento del poeta.

[27] Si vedano, per esempio, *Mauvais sang*, *Nuit de l'enfer*, *Délires* (I e II), ecc.

Se scendiamo ad analizzare le tracce rimbaldiane concrete nell'opera di Campana, dobbiamo accennare in primo luogo al parallelismo fra *Prospectus I*, in *Taccuini* II (438) e *Mystique* di *Illuminations*, dove il marradese riprende "la ligne des orients, des progrès" del poeta francese.[28] D'altra parte, nel tema di Ofelia, già commentato a proposito di Baudelaire, ma di indubbia importanza in Rimbaud, si possono rintracciare effettivamente rinvii precisi a *Les premières communions* e *Ophélie* di *Poésies*, arricchendo in questo modo di ulteriori connotazioni la convergenza nei temi dell'amore, la follia e il perpetuo vagabondaggio della "fanciulla morta". Una simile rilevanza nell'immaginario campaniano acquista la visione deserta, perché saccheggiata, della città moderna (vedi, per esempio, *La Notte*, *La giornata di un nevrastenico*), in un'indubbia ripresa di un motivo rimbaldiano ricorrente: "le saccage des promenades" (Turchetta, *La cultura di Dino Campana* 1985). Ugualmente fondamentale è il rinvio a Rimbaud in un altro motivo campaniano: la sera, come si farà presente nei "brividi [...] della notte" (*La Notte*), con echi di *Prominitoire* d'*Illuminations*, oppure *Alchimie du verbe* d'*Une saison en enfer*, particolarmente per quello che riguarda il motivo della sera estiva. D'altra parte, va ricordata una reminiscenza precisa nei *Taccuini* campaniani (Campana 1973, II, p. 441) di *Les chercheuses de poux* (vv. 17-18) e di *Le vin de la Peresse* (Turchetta, *La cultura di Dino Campana* 1985).

A un livello più stilistico, è pur vero che ambedue gli autori condividono uno stesso gusto per l'aggettivazione del colore, come si avverte, per esempio, in *Les premières communions* (parte V) e *Sogno di prigione*. Questa convergenza si estende ad altri momenti dell'opera campaniana, dove si constata l'attrazione per il Rimbaud di *Poésies* e *Vers nouveaux et chansons*. A un livello strutturalmente più significativo va ricordata la ripresa dell'alternanza purezza/corruzione, onnipresente in Rimbaud, e ugualmente ricorrente in Campana, che acquista un'altissima rilevanza nei riguardi del grande tema campaniano del viaggio, come vedremo in seguito.

3. Viaggio e purificazione: la nostalgia delle origini

In questo vagare perpetuo, il poeta contempla l'esperienza del viaggio non solo come un modo di vita positivo (da qui, per esempio, l'elogio degli zingari in *Dualismo*), ma come una vera peregrinazione con valore di purificazione interiore. Il momento più sintomatico di questa esperienza, la quale presenta un carattere fortemente mistico, viene rappresentato ne *La Verna*, che trascrive letterariamente il viaggio fatto da Campana nel 1910 seguendo la lezione di San Francesco di Assisi. In questo componimento il lettore si confronta con un'allegoria: il soggetto poetico, quale cavaliere errante e solitario, va in cerca di un Ideale che non è altro che il recupero della fede e la finale purificazione spirituale.

[28] Si vedano anche Turchetta 1985 e Pecorano in AA. VV.: *Materiali per D. Campana* 117-46.

Il tema del viaggio come purificazione, situato in modo prevedibile in uno spazio naturale, e quindi come contrappunto alla città dei bassifondi e della degradazione morale, riaffiora in altri momenti lungo l'opera di Campana, arricchendosi di connotazioni vari. Per esempio, come contrappunto alla nevrosi moderna ne *L'incontro di Regolo*, oppure combinandosi con un'evocazione della parabola del figliol prodigo in *Firenze*, dove si fa presente, del resto, un tema decadentista ben noto: la nostalgia della purezza delle origini, legata all'infanzia innocente del soggetto poetico, ma anche alla vita primitiva. In questo caso, tale tema si trasferisce all'ambito provinciale, e quindi alla vita patriarcale di un mondo preindustriale ormai definitivamente perso o minacciato, e in ogni caso antimoderno. La contemplazione della natura e il viaggio solitario per gli spazi naturali disabitati operano un balsamo spirituale e immettono il soggetto poetico in una armonia e serenità di spirito che difficilmente riesce a trovare in altri momenti. Questa desiderata fusione armonica con la natura avrà un valore fortemente vitalistico.[29] Così si avverte, per esempio, in *Immagini del viaggio e della montagna*, e in un modo simile, anche se con uno sfondo allegorico, in *Pampa*, dove si fa presente la similitudine fra il treno che corre per il paesaggio infinito della pampa e la vita errante del poeta, senza mai un punto di approdo, quale vera rappresentazione della sua condizione esistenziale. La stessa idea viene ripresa in *Passeggiata in tram* [...], con la sostituzione del treno con la nave, d'una parte, e, dall'altra, della pampa con il mare, ugualmente infinito. Il tema si completa, del resto, con certi motivi cari alla tradizione della letteratura di viaggi nello stabilire il parallelismo fra immobilità-morte (la quale accenna alla calma minacciante della bonaccia in un contesto marittimo), e quindi nell'indicare il bisogno costante di un vagare perpetuo senza mai fermarsi (vedi anche *Genova)*. Il viaggio perpetuo come forma di vita si farà coestensivo all'irrequietudine consustanziale del poeta ne *L'incontro di Regolo*, e affiora ugualmente in un altro autoritratto dell'autore come vagabondo nel viaggio-fuga descritto in *Passeggiata in tram* [...].

Questo bisogno imperioso di purificazione interiore che per Campana avviene nella natura avrà in tanti momenti la dimensione di un misticismo laico, che in Campana corrisponde all'avvicinarsi alla lezione francescana (Barberi Squarotti 1983). L'esperienza, anche se rappresentata in chiave allegorica, era già ben presente nella prosa fondamentale del diario de *La Verna*, come abbiamo visto, dove insieme all'evocazione dei primitivi (San Francesco, Dante, Leonardo da Vinci, Ghirlandaio, ecc), la quale conferisce un forte significato personale a questa "favola d'antica poesia", si avverte una dimensione religiosa nell'esperienza poetica della contemplazione del paesaggio: di una religiosità

[29] Così in *Faenza*, oppure a proposito degli zingari in *Dualismo* [...], personaggi caratteristici non solo per il loro nomadismo, ma anche per la loro armonia con il mondo naturale.

originaria, legata al sentimento di armonia che il poeta esperimenta nell'immensità di un paesaggio infinito, legata a un sentirsi fibra dell'universo, che riscatterà il poeta dalla sua condizione alienata (*Passeggiata in tram* [...]). Questa esperienza, base della purificazione interiore che il lettore avverte in questa prosa, contrasta fortemente con l'ambiente di una umanità degradata presente in tanti altri momenti dell'opera campaniana (si veda, per esempio, *Firenze*). Tale contrasto si articola seguendo la polarità caratteristica delle poetiche *fin-de-siècle* fra purezza-virginità / degradazione-corruzione. La stessa polarità verrà tematizzata *sub specie* letteraria prendendo come base la lezione dantesca in *Immagini del viaggio e della montagna* (componimento che conclude, non a caso, con un cenno all'*Inferno* di Dante, IV, 81).

Strettamente collegata a *La Verna* appare, più tardi, una altra prosa fondamentale in Campana: *Pampa*, dove il poeta riprende il motivo francescano di un'esperienza mistica della natura,[30] e dove riappare provvisoriamente lo stesso sentimento di quiete interiore e armonia. Ciò nonostante, l'effetto, per così dire, balsamico della pampa non verrà solo collegato alla contemplazione della natura e a questo sentirsi fibra dell'universo, che si fa ben presente in questo caso, ma pure una ripresa del mito delle origini, che si manifesta in questo spazio disabitato, allo stesso tempo "buono" e "selvaggio". Non si esclude una lettura psicanalitica del motivo, quale regressione a un impossibile utero materno (specialmente per Campana, ma in genere per il poeta moderno, quale sentimento interiore di esilio). Con tutto ciò, resta indubbio il referente di Nietzsche, e in modo particolare del suo *Così parlò Zarathustra*, in modo particolare in *Pampa*.[31]

Il ritratto del poeta errante e notturno era già ben presente in Baudelaire, sia nei *Poèmes en prose* (*Le désir de peindre*), sia nell'opera in versi dell'autore.[32] In ambedue i casi veniva sviluppato il tema del vagare perpetuo, fondamentale in una delle più note immagini di sé stesso che ci offre il poeta francese: *L'Albatros*, continuata più tardi dal poema *Élévation* e *La voix* (*Spleen et Idéal*). Il viaggio come ricerca dell'Ideale, e cioè con una dimensione fortemente utopica, è nettamente baudelairiano e caratteristico degli inizi della modernità letteraria (basta citare, per esempio, la sua prosa poetica *Anywhere Out of the World*). Così si può constatare nell'opera di Baudelaire, così come in quella del

[30] "[...] gettato sull'erba vergine, in faccia alle strane costellazioni io mi andavo abbandonando tutto ai misteriosi giuochi dei loro arabeschi, cullato deliziosamente dai rumori attutiti del bivacco" (Campana 1973, I, 69).

[31] Sarebbe interessante a questo punto rilevare le abbondanti e significative reminiscenze di Nietzsche nell'opera di Campana, un tema che richiederebbe, però, uno studio più approfondito (Si veda anche Turchetta, *La cultura di Dino Campana* 1985).

[32] Per esempio, in *Le vin de l'assassin*, riappare il parallelismo fra il poeta e il cane randagio, oppure in *Le cygne* e in *Quadres parisiens* presentano il carattere di un'allegoria moderna o vuota.

marradese, una simile valutazione positiva degli zingari (*Bohémiens en voyage*), e una stessa visione del viaggio come fuga dal reale per l'anima irrequieta del poeta,[33] e del mare come spazio di libertà (*L'homme et la mer*). Da qui il significato che prende nella sua opera, come è ben noto, del resto, il motivo ricorrente della nave.[34]

L'affinità di impostazione del tema del viaggio in Baudelaire e Campana si avverte anche non solo nella sua dimensione di ricerca dell'Ideale e di fuga dall'alienazione presente nel reale, ma in altri aspetti molto più concreti, che pongono in rilievo, per esempio, il forte carattere esotico e la ricchezza sensoriale dell'ambiente portuale di certe città, così pieno di vita e ripieno di prodotti di oltremare.[35] Rimbaud condivide la stessa visione del viaggio-fuga, caratteristica della visione del poeta quale figura errante (vedi, per esempio, la sua fantasia poetica che ha per titolo *Ma bohème*). Con tutto ciò, al di là di questa affinità, resta pur vero che nella *bohème* del maledettismo rimbaldiano Campana troverà un referente letterario di prim'ordine, con un complemento importante: il sentimento di nostalgia delle origini e di ricerca della purezza primigenia legato al tema del viaggio.[36] Questo tema acquista una funzionalità esegetica più alta nell'opera di Campana, dove il viaggio, anche se si presenta come fuga dal reale, non raggiunge il valore utopico tipicamente baudelairiano. Si tratta, piuttosto, di un viaggio come purificazione interiore, che evidenzia il sostanziale francescanesimo campaniano, ben presente in molti momenti,[37] e persino la dimensione visionaria del poeta in altri casi, quale via alternativa per una fuga dal reale, intrapresa attraverso la visione delirante (vedi *Le bâteau ivre*, e *Marine*). Da non dimenticare, però, che la nostalgia delle origini presenta in Rimbaud un valore di critica del presente e del progresso alienante, acquistando una dimensione per momenti mitologica, del tutto estranea a Campana.[38]

Il tema del poeta errante è determinante nel referente rimbaldiano dell'opera di Campana. In questo senso, vanno ricordati *Un séjour en enfer*, e particolarmente *Mauvais sang* e *Délires* (I e II), così come *Illuminations,* particolarmente in *Vagabonds* e *Soir historique*. *Illuminations* si chiude, del resto, con la prosa poetica *Génie*, dove si stabilisce nettamente la connessione

[33] Si veda *L'invitation au voyage* o *Moesta et errabunda*, in *Spleen et idéal*, oppure *Le voyage*, della serie "La mort".

[34] Così, per esempio, gli stessi componimenti suindicati, completati da *Le beau navire*, che sviluppa lo stesso senso di avventura e di fuga, e da *Un voyage en Cythère*, sempre con l'idea del viaggio come ricerca dell'Ideale.

[35] Si vedano *L'inviation au voyage,* oppure *Le port*, strettamente collegato con *Parfum exotique* e persino con *La chevelure*, in *Spleen et idéal*.

[36] Vanno ricordati in questo senso *Départ*, in *Illuminations*, e soprattutto *Délires* (I e II) e *L'impossible*, in *Un séjour*[...], un volume che riassume le varie connotazioni che prende il viaggio in Rimbaud.

[37] Per esempio, il poema *Sensation*.

[38] Si veda il lungo componimento *Soleil et chair,* nelle sue varie parti.

fra *bohème* e condizione sociale del poeta moderno, che echeggia in Campana.[39]

Da quanto precedentemente indicato, sembrano indubbi i rapporti privilegiati che Campana stabilisce con la poesia francese del secondo Ottocento e il rinnovamento profondo che questo dialogo intertestuale comporterà sia nella sua opera che all'interno della tradizione lirica italiana. Al di là di altre reminiscenze non solo evidenti ma certamente molto rilevanti per l'esegesi dell'opera campaniana (facciamo riferimento a Nietzsche o Whitman, per esempio), e al di là dell'esistenza indubbia di una *koiné* simbolista-decadentista dove coincidono tutti questi autori e nella quale si diffonde uno stesso immaginario poetico (e artistico, in linee generali), vanno messe in rilievo le allusioni esplicite o velate, le citazioni a memoria, i cenni di vario tipo agli autori francesi che emergono nell'insieme dell'opera del marradese. È proprio all'interno di questa linea interpretativa che prende corpo e significato il tema fondamentale del viaggio in Campana, insieme al sentimento che lo nutre, e cioè l'esilio interiore del poeta. Tale esilio, di base indubbiamente biografica nel caso di Campana, si presenta all'interno di un processo di trasformazione in letteratura della propria vita, nel quale si intersecano le suggestioni di provenienza diversa e le pluricitazioni simultanee. Al vagabondaggio esistenziale e spaziale del poeta-errante, "chétif trouvère" come si autorrappresenta, corrisponde un simile vagabondaggio di letture varie caratterizzate dalla loro asistematicità e allo stesso tempo onnipresenza. Sarà proprio questa, e non altra, la vera patria interiore dell'esule che è stato Campana.

Università di Barcellona

Opere citate

AA.VV., *Materiali per Dino Campana*, a c. di P. Cudini, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1986.

AA.VV., *Dino Campana oggi*, Atti del convegno su Campana, Firenze 18/19 marzo 1973, Firenze, Vallecchi, 1973.

Barberi Squarotti, Giorgio, *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna, Cappelli, 1975 (prima *Mito e realtà in Campana*, "La Situazione", XIII-XIV, feb.-apr. 1960).

_____, *San Francesco nella poesia di Dino Campana*, in AA.VV., *San Francesco e il francescanismo nella letteratura italiana del novecento*, Roma, Bulzoni, 1983, 183-98.

Baudelaire, Charles, *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, préface et commentaires de Pierre-Louis Rey, Paris, Pocket, 1995.

_____, *Oeuvres complètes*, 2 vols., texte établi, présénté et annoté par C. Pichois, Paris,

[39] Così anche in alcuni altri suoi componimenti poetici: *Sensation*, *Au Cabaret-vert, cinq heures du soir*, *La maline*, *Ma Bohème*.

Gallimard (La Pléiade), 1975-1976.
Bonaffini, Luigi, *La poesia visionaria di D. Campana*, Irsenia, Marinelli, 1980.
Bonifazi, Neuro, *Dino Campana,* Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1978.
Briosi, Sandro, *L'orfismo visivo di Dino Campana*, "Studi Romagnoli", XXXIII, 1981, 127-45.
Campana, Dino, *Opere e contributi*, a c. di E. Falqui, Firenze, Valecchi, 1973, 2 voll.
_____, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, a c. di G. Cacho Millet, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1978.
_____, *Carteggio con Sibilla Aleramo*, a c. di N. Gallo, Firenze, Vallecchi, 1958.
Camps, Assumpta, *"God/dog", il poeta randagio (per uno studio dell'opera di Dino Campana)*, "Galleria. Rassegna Quadrimestrale di Cultura" (Roma), XXXXIV, set-dic. 1994, Fasc. 3, 16-22.
Del Serra, Maura, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei "Canti Orfici"*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
Falqui, Enrico, *Per una storia del rapporto tra Nietzsche e Campana*, "La Fiera letteraria", 14-VI-1953, 5-6.
Galimberti, Cesare, *Sulla formazione di Campana*, in *Dino Campana*, Milano, Mursia, 1967.
Ladrón de Guevara, Pedro Luis, *Dino Campana (Un poeta italiano del siglo XX, entre lo "maudit" y la esquizofrenia)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
Luzi, Mario, *Al di qua e al di là dell'elegia*, in Campana, *Opere e contributi*, vol. I (anche in *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974).
Maggi, Mario, *La notte campaniana tra allucinazione e ricordo*, in "Esperienze letterarie", gen.-marz. 1985, 49-62.
Mazza, Riccardo, *La forza, il nulla, la chimera: saggio su Dino Campana*, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1986.
Muzzioli, Francesco, *Il problema dell'Allegoria in Campana*, "Allegoria", n. 10, 1992, 29-57.
Petrucciani, Mario, *Ipotesi per Campana: Lucrezio, una sinestesia la farfalla*, "Studi urbinati", 1-2, XLV, 1971, 991-96.
Ramat, Silvio, *Note ai "Canti orfici"*, in Campana, *Opere e contributi*, a c. di M. Luzi, D. De Robertis, S. Ramat & N. Gallo, Firenze, Vallecchi, 1973, vol. I.
_____, *L'intenzione regressiva dei "Canti Orfici"*, in *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1982, 115-28.
Rimbaud, Arthur, *Oeuvres poétiques*, texte établi, présénté et annoté par A. Adam, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1972.
Sanguineti, Edoardo, Introduzione a Edoardo Sanguineti, *Poesia del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969.
Turchetta, Gianni, *Dino Campana, biografia di un poeta*, Milano, Marcos & Marcos, 1985.
_____, *Cultura di D. Campana e significati dei "Canti Orfici"*, "Comunità", 1985, n. 187, 359-417.
_____, *Saggezza e follia in Dino Campana, poeta*, "Ca' de sass", n. 101, maggio 1988, 14-18.
Vasalli, Silvio, *La notte della cometa (Il romanzo di D. Campana)*, Torino, Einaudi, 1984.
Verlaine, Paul, *Oeuvres complètes,* texte établi, présénté et annoté par Y. G. Le Dantec, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1954.

Annunziata O. Campa

Utopia e disincanto: l'esilio degli intellettuali spagnoli nella diaspora della Guerra Civile

A partire dalla Generazione del '98,[1] la prima generazione di intellettuali spagnoli che manifesta una perspicace coscienza del suo ruolo di avanguardia politico-sociale, il concetto di *intelligentsia* esprime un'attitudine critica e indipendente e disegna il profilo del pensatore dialettico nei confronti dell'ordine stabilito.

L'intellettuale militante, nel veder liquidato quello straordinario patrimonio di energie, uomini e idealità, quel progetto di ispirazione orteghiana rivolto all'educazione civile, va alla ricerca di nuove prospettive e di costruirsi un itinerario futuro ai suoi interessi. L'improvvido e forzoso esilio, che genera una nuova situazione geografica ed esistenziale, lo costringe a una più rigorosa meditazione sulla Spagna e sulla sua identità.[2]

Negli anni della guerra civile spagnola,[3] gli intellettuali contrappongono al fallimento del governo provvisorio della Seconda Repubblica, una testimonianza umana e morale, ovvero impegno sociale e civile, che prevale su un annientamento estremo.[4] Le ragioni delle loro convinzioni politiche risiedono

[1] "Quella che per consuetudine ormai canonica viene chiamata 'generazione del '98' è una realtà assai più che una 'generazione': è un largo movimento di opinione che ha il suo stimolo episodico nel 'disastro' del 1898, cioè nell'ultima dura sconfitta subita dall'imperialismo spagnolo a Cuba (una sconfitta suggellata appunto dal trattato di Parigi del '98 e dalla perdita di quella estrema colonia americana), e che trova il suo sostegno ideologico in un solido gruppo di letterati e di uomini di cultura, i quali si sentono tutti investiti della dura problematica della società spagnola" (D. Puccini, *Romancero della resistenza spagnola 1936-1965*, Bari, Laterza, 1970, p, 23).

[2] José Luis Abellán e Antonio Monclus (ed.), *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América. El pensamiento en el exilio* (Barcelona, Anthropos, 1989), 2 :10; Fernando de los Ríos, *Sentido y significación de España* (México, 1945); Francisco Ayala, *Conciencia de España* (Buenos Aires, 1947).

[3] La guerra civile spagnola (1936-39) fu un evento per molti aspetti cruciale, tale da rappresentare un essenziale punto di riferimento per la comprensione della storia dell'età contemporanea europea.

[4] Come esempio di belligeranza intellettuale si può menzionare La *Barraca.* Questa compagnia di teatro itinerante, creata da Federico García Lorca, spezzava il monopolio culturale che deteneva la borghesia conservatrice. Essa la vedeva come uno strumento popolare affiancata da un gruppo di intellettuali politicamente militanti che combatteva

nella consapevolezza degli sviluppi e della centralità di una cultura democratica nell'Europa occidentale.[5] Gli sforzi compiuti dall'élite intellettuale, al fine di inserirsi nel processo di consolidamento di una nuova civiltà politica, fanno sentire i loro effetti sin dai primi anni del conflitto.

Sebbene gli eventi di natura bellica determinino generalmente l'esodo di masse operaie e contadine, non era mai accaduto prima degli anni della guerra civile che un considerevole numero di noti politici e di intellettuali dissidenti di ideologia repubblicana fosse costretto ad abbandonare il paese — o lo avesse fatto per propria volontà — durante l'avanzata delle truppe nazionaliste e anche nell'immediato dopoguerra.

Per il "ritorno all'ordine", propugnato dal regime franchista durante l'assedio, era necessario silenziare la voce degli intellettuali. La repressione di ogni dissidenza era dunque un imperativo inerente alla natura del fascismo spagnolo "fondato oltreché sul predominio di classe, sulla coartazione del consenso".[6] In tale momento storico gli intellettuali, quali sostenitori di un'ideologia libertaria, si rivolgono verso se stessi, e ricercano nella propria formazione, nell'eredità culturale ricevuta, la causa della loro esclusione dalla storia, alla quale non rinunciano e della quale sono stati protagonisti. Nell'intento di propiziare una trasformazione all'arcaicità politica, sociale ed economica della Spagna e di introdurre nel popolo quelle istituzioni democratiche, che le nazioni moderne inalberavano come segno di superiorità, essi si impegnano nella lotta contro le resistenze antagoniste.

L'esilio come sradicamento e confinamento appare garante del passaggio dei valori, dal passato al futuro, e diviene nel presente storico un'occasione eccezionale di riscatto civile, da attuarsi nella dimensione della belligeranza ideologica e sulla scia della solidarietà. Dal tentativo di svolgere un'efficace azione dialettica e dialogica con il passato ne scaturisce uno sguardo retrospettivo quale segno tangibile di un impegno assunto, un atto di riappropriazione del proprio destino.

per la causa della giustizia e della libertà. Nonostante l'opposizione delle varie fazioni politiche, la *Barraca* procedeva impavida la sua missione proselitista. L'Università era il baluardo della resistenza contro la dittatura e le forze reazionarie; i professori stimolavano il culto della libertà davanti a un regime oppressore e avevano preferito la loro incondizionata adesione alle idee sociali e perfino l'esilio. Il poeta García Lorca era pienamente conscio dei doveri dell'intellettuale e in quel particolare momento politico non esita a compromettersi. Il gesto estremo della repressione determinò la sua fucilazione (19 agosto 1936).

[5] Sul ruolo della cultura europea nel concorso della politica mondiale hanno dedicato ampie riflessioni i filosofi spagnoli del tempo quali Miguel de Unamuno, *Sobre la europeización* (1906), María Zambrano, *La agonía de Europa* (1945) e José Ortega y Gasset, *Meditación de Europa* (1949).

[6] Ubaldo Bardi, *Federico García Lorca* (Firenze, Provincia di Firenze, 1978), p. 3.

La spirale dell'esilio: i segni di una utopia

Nella visione di una realtà incalzante e sempre più compromissoria si affaccia la premonizione del "destierro" e l'intellettuale rivoluzionario, logorato dallo spettro degli autoritarismi europei, superstite delle ceneri della Seconda Repubblica, da una parte, ricompone gli schemi di una utopia e, dall'altra, appare condannato a una defezione inesorabile.[7] Il militante appare dunque come l'incarnazione estrema del suo attivismo e delle sue contraddizioni. Non sarà più prevalentemente *homo ideologicus*, ma spinto dal delirio costruttivista del tempo diverrà *homo faber*: voleva edificare un mondo più giusto e ne è stato divorato, con esiti sideralmente lontani dal progetto originario. Figura doppia e tragica, oscilla continuamente tra "generosità storica" e contraccolpi organizzativi, tra aspirazioni libertarie e sottomissioni laceranti, tra emancipazione collettiva e umiliazione dell'individualità. L'ordine che ne scaturisce è distante da quell'idealismo utopico quale premessa della felicità; consiste piuttosto nella "normalità dell'azione repressiva", quel repertorio di carcere, deportazioni, delazioni, repressioni: una realtà che nessuna revisione storica può occultare né ridimensionare.

È nella contrapposizione, tra i fini desiderati e i mezzi utilizzati, tra premesse ideali ed esiti reali, che annida la tragica ambivalenza del pensatore impegnato politicamente. La sua antropologia è segnata dal rovesciamento dei valori e l'identità sovversiva e l'autonomia della libertà umana sono dissolte nella gestione autoritaria del potere. L'ideologia progressista non è più il retaggio di un passato sopravvissuto nella modernità: è incarnazione della modernità stessa.

L'esilio: distanziamento e re-integrazione

Lo studio sulle peculiari caratteristiche dell'esilio degli intellettuali spagnoli richiederebbe un approccio multidisciplinare in quanto il fenomeno non si definisce solo come scambio tra cultura madre e culture dei paesi che ospitano — il più delle volte definitivamente — l'esule, ma come coesistenza di aspetti distinti mediante accostamenti e analogie. L'esilio spagnolo va esaminato dunque, non solo sotto la prospettiva storicistica, ma anche attraverso diversi profili culturali: letterario sociologico, psicologico e filosofico.

[7] Il 28 marzo 1939 il generale Francisco Franco, dirigendosi verso Madrid, esige la resa senza condizioni. Da questo momento gli ultimi elementi di quello che era stato il governo repubblicano della Spagna si sbandano. La repressione è violenta. Si susseguono epurazioni, denunce, arresti, fucilazioni. Nelle prigioni vengono rinchiusi migliaia di prigionieri: la maggior parte in attesa di esecuzioni. Fra questi vi sono i capi dei partiti, gli intellettuali, come il poeta Miguel Hernández. Questi riesce a raggiungere il Portogallo, ma la polizia di Salazar lo consegna agli spagnoli. Viene rinchiuso nel carcere di Torrijo, a Madrid, e poi in quello di Alicante dove la malattia e le privazioni dettano la sua morte.

L'esule tende a ristabilire l'equilibrio perduto, a stimolare elementi endogeni e introdurne degli estranei al fine di ritrovare nel vissuto la originaria armonia. Tale compensazione lo riconduce a una posizione adeguata, a una autoregolazione della percezione e della psiche. L'identità e la congiunzione degli opposti — il noto e l'ignoto — significano la percezione simultanea, tramite le prospettive della vita e della morte, del naturale e dello psichico. In tal senso l'esperienza diventa una nuova e particolare unione di punti di vista interni. L'attenzione psicologica enfatizza i meccanismi della memoria e il ricordo è più deleterio di quanto non sia il dimenticare, attraverso cui gli eventi traumatici della involontaria rinuncia si trasformano, uscendo dalla vita personale, sgomberandola e generando inediti orizzonti. Per l'esule avere memoria non è solo riscatto, ma necessità di un "presente ampio", così da contenere quel che è stato accantonato nelle zone d'ombra dello spazio e del tempo.

L'esilio, come impellente costrizione o scelta coatta, si trasforma dunque in un viaggio della coscienza verso l'ignoto. E così, il luogo dell'esilio rende consapevole, attraverso la totale estraneità, il distacco delle cose e degli altri, l'incertezza del destino nel futuro. Si compie allora, in un campo di forze che si espellono e si attraggono, nei termini di un distanziamento e di una virtuale re-integrazione, la rivelazione della patria.

Ecco che in primo luogo, nelle opere relative alla "cultura dell'esilio", si ravvisa una specificità che non mostra il segno di un carattere periferico, ma rimane ancorata nell'orbita della cultura originaria. Così il poeta León Felipe si esprime:

> Yo no soy más que una voz
> la tuya, la de todos
> [...]. La voz de España que hoy se articula en mi garganta como
> pudo articularse en otra cualquiera.[8]

In nome di una concreta vocazione, la produzione culturale dell'esilio si presenta come una più intensa continuazione della tradizione letteraria, capace di estendersi altrove. Una creatività che nonostante sia il riflesso di una realtà scritturale vissuta al di là delle frontiere, rivela inoltre un'ampia gamma di tematiche, di connessioni con il passato e un'evoluzione del linguaggio e del pensiero.

[8] Questo poema di guerra di León Felipe, "La insignia-Alocución poemática", in Gabriele Morelli (ed.), *La voce antica della terra* (Milano, Accademia, 1973), p. 264, composto nel 1937 e declamato a Valencia e al Coliseum di Barcellona, suona come segno di premonizione e di incitamento. A questo grido di dolore seguirono le pubblicazioni in esilio del *El hacha* (1939) e *Español del éxodo y del llanto* (1939).

Rispetto alla fase rivoluzionaria, la condizione e l'organizzazione della cultura in esilio subiscono inevitabili mutamenti, ma l'impegno civile continua a misurarsi con i valori e gli scopi dei processi culturali e il rapporto con una nuova realtà segna l'obbligatorietà inequivocabile di rivalutarne i requisiti della loro utilità e del loro successo.[9] "Crear la conciencia de la etapa histórica que está a punto de cuajar [consiste in] ordenar — scrive Ayala — las jerarquías del espíritu en el andamiaje de la nueva sociedad y orientarla hacia valores firmes."[10]

L'attività degli intellettuali, pur registrando momenti di ripiegamento intimista, retaggio dell'espressione romantica, esercita un complessivo impegno sociale e morale. "Al margen del grado de integración alcanzado, para el 'verdadero exiliado', la dimensión política — afferma Romero Samper — se convierte así en su primera razón de ser, en una seña de identidad a la que no cabe, por tanto, renunciar."[11]

La susseguente e graduale disgregazione degli intellettuali e il soggettivismo dell'epoca delle "contrapposizioni ideologiche" tendono ad attenuarsi e a essere sostituiti da uno spirito collettivo, da un'autocoscienza di classe. Ritorna così il mito di una "Repubblica delle lettere" in grado di dar inizio a un risorgimento ideale al di là delle competenze specifiche e della singola estrazione politica. Il ruolo dell'intellettuale si costituisce così sulla base di una prospettiva critica e alternativa nei confronti del regime che li aveva sopraffatti.

L'attività culturale dei rifugiati, quali Emilio Prados, José Gaos, Xavier Zubiri, María Zambrano, Américo Castro, Rafael Dieste e tanti altri,[12]

[9] In Spagna l'editoria aveva conosciuto un periodo di crisi, dovuto all'azione repressiva della censura, alla conseguente scelta di privilegiare libri di devozione, all'isolamento della cultura spagnola rispetto al resto dell'Europa e quindi al restringimento del pubblico che derivava da questi fattori.

[10] Francisco Ayala, *La cabeza del cordero* (Buenos Aires, Losada,1953), p. 15.

[11] Milagrosa Romero Samper, "Análisis del éxodo y actividad política" in L. De Llera Esteban (ed.), *El último exilio español en América* (Madrid, Mapfre, 1996), p. 22.

[12] Fra l'estate del 1938 e i primi mesi del 1939 giungono in Messico i membri che costituiranno la Casa de España e gli invitati speciali del Presidente Lázaro Cárdenas, come il giurista Recaséns Siches, i poeti León Felipe, Luis Cernuda, i critici e poeti José Moreno Villa, Enrique Diez-Canedo e José Domenchina, i filosofi José Gaos, Joaquín Xirau, lo storico e avvocato José María Ots Capdequi, gli scrittori Emilio Prados, Rafael Dieste, Benjamín Jarnés, Rafael Sánchez de Ocaña, José Carner, l'endocrinologo Rodendo Carrasco Formiguera, lo scienziato José Giral (che diventa il presidente del governo in esilio), il medico Aurelio Romero Lozano e il politico Indalesio Prieto. Molti si trasferiscono in Argentina, come Américo Castro, José Ortega y Gasset, Claudio Sánchez Albornóz, Gregorio Marañón, Juan Ramón Jiménez, nella Repubblica Domenicana, come Fernando de los Ríos, in Francia, come Manuel Azaña e Francisco Largo Caballero, in Cile Rafael Alberti e María Teresa León e in Italia Jorge Guillén; si

costituisce così l'esempio sublime, non solo della rielaborazione di una perdita — la "cultura recuperata" — bensì di una "cultura aggiunta". Risultava tuttavia difficile per essi crearsi un punto di vista e una prospettiva, rispetto alle memorie oscure e inquietanti del recente passato; si trattava piuttosto di non interrompere il processo creativo e di costruirsi una autonomia espressiva propria sulla condizione di esuli, in un'operazione di riscatto e appropriazione, ove la memoria nel tempo attuava come mediatrice tra il vivere e il pensare[13].

È facile comprendere come nel primo ciclo di questo processo storico, le illusioni perdute esasperino le incertezze del traversare terre sconosciute e paesaggi insoliti. "Las tensiones que causa cualquier partida inopinada [...], la inseguridad, la inserción en otras costumbres [...] — asserisce Mario Benedetti — son elementos generadores de angustias, malestares, y hasta de resentimientos y rencores". Ma il compito primordiale e legittimo che "tiene un escritor del exilio — ribadisce lo studioso uruguaiano — es con la literatura que integra, con la cultura de su país. Tiene que reivindicar su condición de escritor, y a pesar de todos los desalientos, las frustraciones, las adversidades, buscar el modo de seguir escribiendo."[14]

vedano Nicolás Sánchez Albornóz, *El destierro español en América, un transvase cultural* (Madrid, Sociedad Estatal. Quinto Centenario-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1989); Gregorio Marañón, *Españoles fuera de España* (Madrid, Espasa Calpe, 1968); J. Andrés-Gallego, Luis de Llera, José Velarde, Nazario González, *España actual. La Guerra civil (1936-1939),* (Madrid, Gredos, 1989) e Patricia Fagen, *Transterrados y ciudadanos* (México, Fondo de Cultura Económica, 1975). Il termine "transterrado" fu introdotto da José Gaos volendo affermare il concetto di multiculturalità, concetto che viene ripreso successivamente dai filosofi messicani José Vasconcelos nella sua teorizzazione in *Nación de las Naciones en la raza de las razas* e da Leopoldo Zea in *Raza cósmica.*

[13] Queste due connotazioni dell'impegno intellettuale sono colte rispettivamente da opere significative, quali *Los cipreces creen en Dios* di José María Gironella (Barcelona, 1953); *La cabeza de cordero* di Francisco Ayala (Buenos Aires, 1949), *Filosofía y poesía* di María Zambrano (México-Morelia, Publicaciones de la Universidad Michoacana, 1939; e l'edizione corretta dall'autrice: México, Fondo de Cultura Económica, 1987) e, sempre della Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española* (México, La Casa de España, 1939: cito dal volume pubblicato dalle Ediciones Endymion, Madrid 1996). La filosofa aveva disegnato attraverso le sue molteplici attività di saggista e di critica letteraria fra il 1928 e 1939 una rigorosa rivisitazione del liberalismo, dell'idealismo crociano e del sindacalismo soreliano (*Horizonte del liberalismo* o *Nuevo liberalismo*, Madrid, Morata, 1930; la seconda edizione contiene uno studio introduttivo di Jesús Moreno Sanz, Morata, Madrid 1996). Aveva anche compreso e denunciato il precario e radicale equilibrio dell'intellettuale in Spagna e in Europa (*Los intelectuales en el drama de España,* Santiago de Chile, Panorama, 1937; ripubblicato per i tipi di Hispamérica, Madrid 1977 e 1979 e poi in *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1998 e da Trotta. Madrid, 1998 con *Escritos de la guerra civil* a cura di Jesús Moreno Sanz).

[14] Mario Benedetti, *El desexilio y otras conjeturas* (Madrid, El País, 1984), p. 11.

La visione della nuova realtà si traduce, in campo letterario e filosofico, in un'estetica anticlassicistica, in una poetica della metafora e in una rivisitazione dei postulati del più genuino umanesimo. Prevale allora la tendenza al rinnovamento: un procedimento che concettualizzi i rapporti sottili esistenti fra uomini di culture diverse. Una prassi che nell'attività di un'intelligenza arguta rende possibile accostamenti di dissonanze, di enigmi e di contraddizioni. L'intellettuale si rivela come colui che è in grado di scoprire i legami misteriosi esistenti fra i vari campi della realtà e i fenomeni più diversi, rendendoli per la prima volta "visibili".

Alla prima fase del risentimento e della nostalgia segue la razionalità all'adattamento e l'apertura a un dialogo stimolante con il passato — la stagione della cultura felice — e infine la possibilità del ritorno.

L'esilio e il pensiero filosofico di María Zambrano

I contorni di una determinata condizione storica acquistano i tratti di una *sui generis* consapevolezza ideologica e culturale nella larga messe di scritti dei rifugiati in America Latina, negli Stati Uniti, in Francia e in Italia. Ne risulta un quadro caleidoscopico che va dalla tonalità personale nel sentire l'esilio, allo stato più denso e intimamente conchiuso.

María Zambrano[16], una delle pensatrici più rappresentative del Novecento spagnolo, si impone all'attenzione della storia del pensiero filosofico occidentale

[16] María Zambrano (Vélez-Málaga 1904-Madrid 1991). Ancor prima della presa di Barcellona del 26 gennaio 1939, in campo repubblicano, quale che sia l'importanza strategica della capitale catalana, la disfatta psicologica è totale; decine di migliaia di leaders dei partiti, intellettuali, mutilati, combattenti, vecchi, donne e bambini fuggono in Francia, passando il confine. Raggruppati e internati dalle autorità francesi, si ammucchiano a Argelès, a Prats-de Mollo e a Saint-Cyprien in campi recintati e in baracche di legno. All'inizio di questo tragico esodo, il 6 gennaio 1939, la Zambrano raggiunge il piccolo paesino di Salses nella frontiera francese, abbandonando così la Spagna per un lungo esilio che durerà quarantacinque anni. Nello stesso giorno anche il poeta Antonio Machado si avvia verso la frontiera e riesce ad arrivare a Callioure, ma non riesce a sopportare il grave disagio e muore di lì a poco, il 22 febbraio. Altri personaggi prendono la via dell'esilio, come il presidente Azaña che il 7 febbraio si trova in Francia assieme ai rifugiati. La filosofa, come tutti gli altri, paga così la sua adesione alla fede repubblicana, che aveva rappresentato per i movimenti studenteschi e per gli intellettuali una forza organizzatrice per sostenere rivendicazioni politiche e sociali. Dopo un breve soggiorno a Città del Messico e a La Habana si trasferisce a Morelia (Messico) dove le viene conferito l'incarico di insegnamento di Storia della Filosofia. La sua permanenza a Morelia è interrotta, nel 1950, per far ritorno in Francia in occasione della morte della madre, accolta con profondo dolore. Dopo un soggiorno di due anni in Messico, nel 1953 decide di stabilirsi in Italia, dove vive fino al 1964. L'umile e sereno ambiente romano stimola la filosofa a completare la sua autobiografia, *Delirio y destino*, e a dedicarsi a più profondi impegni filosofici fra i quali spicca la stesura di *Filosofía y*

per le sue peculiari speculazioni sull'essere come oggetto della storia. Il suo metodo filosofico si presenta come un sistema di riflessioni sull'etica del pensiero e sulla rinascita di una nuova concezione della filosofia della storia. L'impegno vitale della Zambrano nei confronti della Spagna, tra il 1928 e il 1939, la porta all'elaborazione di uno strumento teorico che mette in crisi la cognizione della ragione e il compromesso dell'intellettuale con la sua realtà. Nella cornice di una critica al razionalismo e all'idealismo, la Zambrano vede la ragione contemporanea paralizzata e inservibile di fronte alla tragedia del XX secolo. E ipotizza — nel constatare il fallimento della modernità in Spagna rispetto ai canoni europei di Stato, Riforma e Razionalismo — il nuovo ruolo dell'intellettuale, alla ricerca di una nuova ragione che propizi la nascita di una cultura e di una morale anch'esse nuove. Per la filosofa, l'intellettuale dell'epoca romantica della guerra agisce solo come "commissario politico", ritraendosi dalla consapevolezza del momento storico. In questo contesto di belligeranza delle lettere e della ragione, la pensatrice fa emergere il concetto di una "ragione militante": una ragione concreta e antiidealista, che porta a mettere in questione il rapporto tra l'intellettuale e il potere.

Si tratta di un'intelligenza combattiva, in difesa della cultura, quella che caratterizza la ragione militante concepita dalla Zambrano. Per costei il compromesso dell'intellettuale è quello di agire con la parola, di renderla sovversiva e meccanismo privilegiato di trasformazione ideologica della realtà. Per l'intellettuale militante repubblicano ogni arte doveva inesorabilmente costituire uno strumento di lotta.

Senza spogliare la "razón armada" del suo contenuto primigenio, la Zambrano intraprende una singolare riflessione sulla Storia e sulla Poesia. Riportando sul piano della storia la ragione come *poiesis*, opera una inedita ipostasi tra pensiero e poesia, fino a fondare il concetto di "razón poética": strumento gnoseologico, ri-creazione dell'essere. La poesia attua dunque come elemento ambivalente di coscienza e di morale, illuminando l'individualità concreta e vivente dell'esperienza. "Poesía y razón — scrive la Zambrano — se completan y requieren una a otra. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluente, movediza, la radical heterogeneidad del ser" ("Guerra de Antonio Machado" 68).

La parola, "ese elemento primero para el hombre" (*Bienaventurados* 39) sarà poi davanti al deserto, all'immensità e alla solitudine, il veicolo di una riscossa, il tramite eccellente per esorcizzare i fantasmi della memoria.

poesía. L'esilio, dopo una lunga catarsi espressa nella sua opera autobiografica, non costituisce più il luogo delle afflizioni e dei risentimenti, ma quello della convivenza e del sentire della ragione come vita.

Nella Spagna contemporanea, la costante *peregrinatio* della Zambrano si erge a simbolo rappresentativo della storia di tutto il popolo spagnolo: esiliato, errante, privato della propria terra. Sulle tracce di una fenomenologia psicanalitica , la Zambrano applica la "razón poética" come strumento per lo studio dell'uomo quale soggetto della storia e infine del suo stesso esilio. Per la filosofa però la prova dell'esilio acquisisce i tratti di un'eccezionale esperienza di vita: l'esilio come una dimensione essenziale della vita umana.

L'esilio per la filosofa ha il senso di una rivelazione, una rivelazione che sfugge allo specificamente religioso per addentrarsi in una dialettica dei sensi, nei presupposti analitici di un metodo che la ragione rende visibile. Come esperienza che appartiene al contingente, l'esilio attua come lacerante vivenza ed elemento mediatore tra il vivere e il pensare, e riconduce l'esperienza a quanto si è perduto: la patria. Nella Zambrano l'esilio assume l'entità di una 'figura essenziale' del trascorrere umano, dall'originaria espulsione dal Paradiso al traumatico distacco dal presente per affrontare un ignoto futuro. "En mi exilio — scrive la Zambrano — como en todos los exilios de verdad hay algo sacro, algo inefable, el tiempo y las circunstancias en que me ha tocado vivir y a lo que no puedo renunciar".

Vita ed esilio si tramutano nella Zambrano in una simbiosi dell'esistere, nella consapevolezza di una "patria non desiderata" che brucia e ferisce, fino alla rinuncia, all'accettazione cosciente di un non-ritorno. "Yo no concibo — afferma la Zambrano — mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio ha sido como mi patria, o como una dimensión de una patria desconocida, pero que una vez que se conoce, es irenunciable" ("Amo mi exilio" 14).

Nella Zambrano l'esilio ha la valenza di un viaggio iniziatico che si compie nell'identificazione di un segno, nell'ansia costante di una perdita, di una lacerante mutilazione che crea l'illusoria aspettativa di un riscatto; ovvero recuperare il tempo perduto, l'io, gli altri, il sentire originario. Per la filosofa, l'esilio raffigura per antonomasia l'essere in solitudine, spoglio di identità e di speranza. Assente dalla volontà nella disfatta della propria storia prova la sconvolgente sensazione del vuoto e dello smarrimento, una incessante estraneità, il "no tener lugar en el mundo, ni geográfico ni social ni político [...] ni ontológico" (*Los bienaventurados* 39). Lo sradicamento riconduce l'essere al centro di un punto senza apparenti coordinate, senza orizzonti riconducibili; l'esilio come la follia incarna "un disfare la propria nascita, un venir meno all'orizzonte protettivo del vissuto quotidiano, all'identità nota, per esporsi in totale nudità, sui bordi della storia, alla totale estraneità. E in questa nudità si rimane prigionieri, in un vuoto enorme, incolmabile: quella che la Zambrano chiama l'immensità dell'esilio" (Boella 83). Immensità e solitudine diventano allora lo spazio di uno spirito per il quale morire — e non la morte — costituisce la lunga agonia del futuro nel tempo.

Università degli studi di Pisa

Opere citate

Boella Laura, "María Zambrano (1904-1991", *Cuori pensanti. Hannah Arendt, Simone Weil, Edith Stein, María Zambrano*, Mantova, Tre Lune, 2001. 65-92.
Zambrano María, María Zambrano, *La agonía de Europa* (1945)
_____, "Amo mi exilio", *Las palabras de regreso*, Salamanca, Amarú, 1995. 1-14.
_____, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990.
_____, "La guerra de Antonio Machado", *Senderos. Los intelectuales en el drama de España*, Barcelona, Anthropos, 1989. 60-70.

Giuseppe Tosi

Dall'attesa alla storia-esilio. La memoria e l'identità in *Se non ora, quando?* di Primo Levi

Dov'è la mia casa? È in nessun luogo.
È nello zaino che mi porto dietro.
(Levi, *Se non ora, quando?* 200)

1. La memoria spezzata

Se non ora, quando? si apre con una immagine retrospettiva, una rievocazione del passato. Mendel, il protagonista, che di professione faceva l'orologiaio, ricorda che al suo paese

> di orologi ce n'erano pochi. Ce n'era uno sul campanile, ma era fermo da non so quanti anni, forse fin dalla rivoluzione: io non l'ho mai visto camminare, e mio padre diceva che neanche lui. Non aveva orologio neppure il campanaro.
>
> (3)

Al termine della vicenda, dopo un interminabile viaggio che lo ha condotto, insieme con i suoi compagni, dalla remota e ostile Polessia all'Italia dell'immediato dopoguerra, Mendel sbircia la prima ed unica pagina di un quotidiano di cui non riesce a capire i titoli.

> [...] il giornale, costituito da un solo foglio, portava un titolo in corpo molto grande [...]. Quel giornale era del martedì 7 agosto 1945, e recava la notizia della prima bomba atomica lanciata su Hiroshima.
>
> (259)

L'intera vicenda narrata è compresa all'interno di questi due termini temporali che determinano, in ultima analisi, anche l'ambito della biografia di Mendel, il suo principio e la sua fine. L'itinerario di *Se non ora, quando?*, dunque, comincia e termina con due nozioni di tempo che si situano in opposizione l'una all'altra: ad un principio in cui prevale una assenza del tempo, o una sua sospensione, fa riscontro una fine caratterizzata dalla precisione di una data che non si rivela solo come sequenza lineare del calendario ma anche e soprattutto come l'evento storico che la differenzia. Entrambe le nozioni sviluppano un significato simbolico preciso: rappresentano, cioè, un prima e un dopo nella storia di Mendel e di un gruppo di partigiani ebrei e del loro

lunghissimo viaggio di sopravvivenza nel tentativo di raggiungere la Palestina.[1] È un esodo che si rinnova e che si situa in una discontinuità temporale tra ciò che era prima della storia — nella tradizione ebraica il tempo escatologico dell'attesa, della redenzione, della venuta del messia — e ciò che segue, dopo il diluvio — la guerra — l'esilio in un percorso storico secolare che inaugura un nuovo inizio faticoso, contraddittorio e inquietante. Tra questi due estremi si situa la Shoah, la distruzione dell'ebraismo aschenazita, la morte di dio.[2]

Il gruppo di partigiani si lascia alle spalle le rovine della guerra ma anche i tragici eventi che hanno segnato la distruzione delle comunità ebraiche orientali ad opera dell'invasione tedesca: sono tutti scampati alla morte, hanno tutti avuto le loro famiglie massacrate e le loro case distrutte, sono tutti superstiti di un tempo e di un luogo che non esistono più. Tutto ciò che era prima della

[1] "Tanto *La tregua* quanto *Se non ora, quando?* sono muniti di una carta geografica, con una linea che rappresenta l'itinerario del rispettivo protagonista. Le rassomiglianze e i rapporti sono significativi. I due percorsi, quello di Primo Levi liberato ad Auschwitz, e quello di Mendel e dei suoi compagni partigiani, hanno un andamento est-ovest (dalla Bielorussia, dall'Ucraina e dalla Podolia a Monaco), poi si fa identico nella sua inflessione nord-sud, passando per Innsbruck e per il Brennero, e giungendo a Verona attraverso Bolzano. [...]. La cartina di *Se non ora, quando?* ha un'altra implicazione simbolica. Se la si ripercorre a rovescio, dal campo di raccolta presso Milano a Valuets (Urss), si toccano le zone più importanti dell'ebraismo orientale, della Ostjudentum (aschenazita). Tanto per farsi un'idea: gli ebrei costituivano il 10 per cento della popolazione polacca; il 4 per cento di quella russa; il 40 per cento degli abitanti di Vilna (Lituania). E *Se non ora, quando?* è, anche, un canto funebre di questa civiltà ebraica orientale, finita nei campi di concentramento nazista" (Segre 94).

[2] In *Se non ora, quando?* Dio è infinitamente distante dagli uomini ed una frattura insanabile si è ormai prodotta, con lo sterminio, fra dio ed il suo popolo eletto. "Il Signore nostro Dio, il Padrone del Mondo, aveva diviso le acque del Mar Rosso, e i carri erano stati travolti. Chi avrebbe diviso le acque davanti agli ebrei di Novoselki? Chi li avrebbe sfamati con le quaglie e la manna? Dal cielo nero non scendeva manna ma neve spietata" (62-3). Indubbiamente il romanzo riflette anche la posizione scettica di Primo Levi nei riguardi della religione che, pur essendo già presente ben prima della sua deportazione ad Auschwitz, si era tuttavia radicalizzata con l'esperienza del campo di sterminio. Molti anni dopo, durante un'intervista, Levi avrebbe affermato: "It is a miracle that I am still alive, in good health, with my family. I have made a vow never to forget that, and I repeat that to myself every day, like a prayer. It is not that I thank Providence, because if there really was a Providence, Auschwitz and Birkenau would never have existed" (Anissimov 270). Diverso, e da non confondere con un senso religioso, è il discorso sull'umanesimo proposto da Primo Levi che, pur assumendo a modello alcuni precetti religiosi, rientra, tuttavia, in una più generale filosofia dell'esistenza, come quando annota: "Améry mi ha definito il 'perdonatore.' Non la considero un'offesa né una lode, bensì un'imprecisione. Non ho tendenza a perdonare, non ho mai perdonato nessuno dei nostri nemici di allora [...] perché non conosco atti umani che possano cancellare una colpa; chiedo giustizia, ma non sono capace, personalmente, di fare a pugni né di rendere il colpo" (*I sommersi e i salvati* 110).

distruzione — modelli e forme di vita familiari, comunitari e religiosi — resta cristallizzato all'interno di una memoria del passato a cui non è più possibile fare riferimento senza la coscienza paralizzante della sua indicibilità. La memoria di quel passato può solo offrire, ai sopravvissuti, sequenze frammentarie di ciò che era la vita prima del presente, visi, voci, ritratti, immagini familiari, personaggi che entrano ed escono di continuo dalle quinte della memoria, che si presentano, magari non voluti, nel campo visivo del ricordo, alcuni con la loro storia, altri con il solo aspetto fisico, molti abbandonano la scena per non tornarci mai più. Questi sprazzi della vita di prima riaffiorano nella devastazione di un presente in cui non solo le immagini di morte dominano senza pudore, ma che manca della fondamentale dimensione umana della quotidianità, un presente totalizzante nel quale, come un'eco lontana, risuonano le parole di *Se questo è un uomo*:

> [...] il problema del futuro remoto è impallidito, ha perso ogni concretezza, di fronte ai ben più urgenti e concreti problemi del futuro prossimo: quando si mangerà oggi, se nevicherà, se ci sarà da scaricare carbone.
>
> (38)

> Per gli ebrei, il rimpianto delle loro case non era una speranza ma una disperazione, sepolta fino allora sotto dolori più urgenti e gravi, ma latente. Le loro case non c'erano più: erano state spazzate via, incendiate dalla guerra o dalla strage, insanguinate dalle squadre dei cacciatori d'uomini; case-tomba, a cui era meglio non pensare, case di cenere. Perché vivere ancora, perché combattere? Per quale casa, per quale patria, per quale avvenire?
>
> (94)

Al passato distrutto si associa il dissolvimento del futuro. In queste circostanze il senso di identità individuale e di gruppo soffre della mancanza di una progettualità futura non disponendo di modelli di riferimento che affondano le loro radici nel passato o in una qualche forma di memoria collettiva. Il presente distende i suoi confini fino ad inglobare passato e futuro, imprigiona i protagonisti in una collocazione mentale nella quale non trova posto la coscienza dell'identità ma solo forme di alienazione che producono uno schiacciamento sul reale.[3] Il presente, a sua volta, si configura tramite un'altra definizione del tempo: quella che caratterizza il viaggio, la ricerca e l'avventura. Tutte queste temporalità diverse non possono, per forza di cose, situarsi in una

[3] Levi aveva già descritto questa forma di alienazione in *Se questo è un uomo*: "Per gli uomini vivi le unità del tempo hanno sempre un valore, il quale è tanto maggiore, quanto più elevate sono le risorse interne di chi le percorre; ma per noi, ore, giorni e mesi si riversavano torpidi dal futuro nel passato, sempre troppo lenti, materia vile e superflua, di cui cercavamo di disfarci al più presto. Conchiuso il tempo in cui i giorni si inseguivano vivaci, preziosi e irreparabili, il futuro ci stava davanti grigio e inarticolato, come una barriera invincibile. Per noi, la storia si era fermata" (105).

continuità ordinata di passato, presente e futuro ma coesistono e si sovrappongono seguendo non solo l'evoluzione della vicenda narrata ma anche le reazioni emotive, profonde dei personaggi nella loro sopravvivenza quotidiana fino alla chiusa del libro.

Attraverso queste differenziazioni temporali Levi riprende in *Se non ora, quando?* uno dei motivi ricorrenti nella tradizione letteraria ebraica-orientale, quello dell'ebreo errante che, privato della sua appartenenza ad una comunità, vaga inseguito dalla condanna divina, lacerato dalla separazione dallo *shtetl* (il villaggio ebraico) e traumaticamente confinato nel suo esilio solitario. Lo *shtetl* rivive nella memoria come comunità di affetti familiari, armonia di valori ormai relegati in un passato mitizzato e perciò irraggiungibile. La rievocazione dello *shtetl* diventa, per l'ebreo errante, una fonte di dolore perché il ricordo del passato accentua la lacerazione della sua individualità che non può più ricomporsi nel deserto dell'ora presente se non momentaneamente e tramite l'ulteriore radicamento dei valori religiosi che sono altrimenti assenti nell'esilio. Ecco allora che la religione si erge a salvaguardia dell'individuo e sia la tradizione biblica che quella talmudica si offrono come ristoro e riparo contro l'ostilità di ciò che è, per sua natura, straniero ed informe. Senza possedere la pretesa di un tempo definibile, il passato rivisitato in chiave religiosa dispone della sicurezza di ciò che si conosce, del già avvenuto di cui si può raccontare la storia. È la mano ordinatrice del dio che crea e che al tempo stesso produce ordine servendosi del linguaggio come un modus per separare la forma dal caos, la norma dall'assenza. Il ricordo è conservazione del passato e, nelle forme del racconto che gli sono proprie, ingiunzione morale, galleria di exempla che, nel loro tramandarsi attraverso le generazioni, servono come ammonimento e salvazione. E vi è anche una componente estetica del ricordo, quella che determina la trasposizione scritta della vasta tradizione orale ebraica-orientale, l'humus fecondo dal quale fiorisce la letteratura *yiddish* in cui l'umano e il divino riannodano i loro fili spezzati dalla diaspora.[4]

Ma il passato perduto di *Se non ora, quando?* trascina, nel suo dissolvimento, anche il riparo che in epoche trascorse era costituito dalla tradizione religiosa. Quest'ultima sopravvive nelle parole dei personaggi soltanto come inevitabile traccia della memoria nelle sue forme lessicali che, ormai svuotate di nessi con l'esperienza quotidiana, riaffiorano incomprensibili. È un passato segnato da una rottura traumatica, irrecuperabile anche nel ricordo, non più vivificato dalla costante convivenza con il divino, un passato che non contempla un nostos rigeneratore, rendendo così il ritorno impossibile:

[...] se vuoi sapere come si chiama, questo paese, si chiama Strelka, come chissà quanti altri paesi; e se vuoi sapere dov'è, sappi che non è lontano da qui, anzi era, perché questa

[4] "Lo yiddish" infatti, "è teso fra la vocazione divina e la miseria quotidiana dell'esilio" (*Il sistema periodico* 9).

Strelka non c'è più. Metà dei paesani si sono sparsi per la campagna e per il bosco, e l'altra metà stanno in una fossa, e non ci stanno stretti, perché tanti erano morti già prima. In una fossa, sì; e l'hanno dovuta scavare loro, gli ebrei di Strelka [...]. E sappi ancora che questo paese che non c'è più io l'ho maledetto molte volte, perché era un paese di anitre e di capre, e c'era la chiesa e la sinagoga ma non c'era il cinematografo; e adesso a pensarlo mi sembra il Giardino dell'Eden e mi taglierei una mano perché il tempo camminasse all'indietro e tutto tornasse come prima.

(4)

Strelka è il luogo di provenienza di Mendel, il paese amato-detestato, ma infinitamente rimpianto ed ormai associato irrimediabilmente ad un'immagine di morte di massa da cui manca ogni senso di sacralità.[5] In queste parole di Mendel non sopravvive alcuna parvenza di quel fondamento etico-religioso assegnato alla memoria dalla tradizione orientale che si esplica insieme sia come consapevolezza e protezione del divenire, sia come salvaguardia dall'oblio e dall'anonimato. La coscienza della distruzione del passato della comunità di Mendel, segna pertanto una rottura con le forme e i modelli della tradizione ebraica orientale. Il punto di riferimento inevitabile della coscienza di Mendel rimane ancorato a quel traumatico dileguarsi di forme di quotidianità, di localizzazioni tropiche, che assicuravano un continuum temporale alla sua individualità all'interno del suo spazio collettivo.[6]

Il modello sociale e culturale al quale Mendel fa riferimento è quello dello con le sue forme ed abitudini tradizionali che si celebravano attorno ad un nucleo centrale, riflesso di un secolare processo di costruzione e conservazione

[5] Che la morte di massa nei territori occupati riveli il suo aspetto desacralizzato sia tramite le esecuzioni multiple che nella fretta delle fosse comuni è forse dir poco. In realtà, la morte di massa svela tutto il suo carattere di produzione massificata di morte, la sua meccanizzazione, qualcosa di ancora più orribile della morte. Parlando di Auschwitz (ma il discorso vale anche per lo sterminio nei territori orientali occupati dalle armate tedesche) Agamben afferma che "non si possa più parlare di morte, che quella dei campi non fosse morte. Ad Auschwitz non si moriva, venivano prodotti cadaveri. Cadaveri senza morte, non-uomini il cui decesso è svilito a produzione di serie. E proprio questa degradazione della morte costituirebbe anzi, secondo una possibile e diffusa interpretazione, l'offesa specifica di Auschwitz, il nome proprio del suo orrore" (66).

[6] Qui la comunità è intesa nella sua accezione più ampia, e tende ad includere anche il senso della casa e degli affetti famigliari, se è vero che lo *shtetl* è il crocevia di affetti e di regole famigliari. "Allo sradicamento, alla dissociazione generata dall'esilio" scrive Paola Valabrega, "si contrappongono la casa e gli affetti. La casa rappresenta il 'rifugio', il 'confine perduto': secondo questa concezione che si ritrova nella letteratura ebraica orientale, anche Levi afferma la validità della comunità famigliare rispetto alle sofferenze di una 'storia-esilio'" (268). Magris ritorna sulla "celebrazione della cellula famigliare" in opposizione all'"assenza" determinata dalla diaspora. Nel caso di *Se non ora, quando?* il gruppo di partigiani, in qualche maniera, sostituirà la comunità famigliare pur senza poter giungere, ovviamente, ad una sua sostituzione (19).

di un'identità sociale, "il mondo delle cose giuste fatte alle ore giuste" (190). È lo *shtetl*, difatti, lo spazio assegnato dall'ebraismo orientale all'elaborazione del riscontro sociale tramite la consacrazione di una ritualità quotidiana, culturale e religiosa giunta a maturazione nel corso della storia della collettività. Lo *shtetl* assolveva al principio della conservazione della memoria sia individuale che collettiva, vale a dire di quell'insieme di elementi comuni, di simboli e di sentimenti di identificazione che si presentavano necessariamente come un prodotto culturale originale ed irripetibile. A quest'ambito temporale e spaziale era assegnato lo scopo di offrire un quadro interpretativo dell'esistenza nel quale le esperienze passate, presenti e future dell'individuo trovavano una loro immediata collocazione nell'unità di una biografia. Nell'ambito dello specifico ebraico la biografia sviluppa e legittima l'identità dell'individuo per indicargli il suo cammino esistenziale nonostante gli inevitabili cambiamenti legati all'instabilità stessa della diaspora. La memoria che si distende nel tempo costituiva la condizione primaria per l'affermarsi dell'identità nei suoi connotati irrinunciabili di stabilità, di permanenza e di coerenza interna. In questo senso il ricordo costituiva il dono della vita vissuta in prospettiva e presupponeva lo sviluppo di una coscienza interiore che fosse capace di saper collocare l'orizzonte vitale dell'individuo sia nel passato che nel futuro, i termini con i quali si confrontavano strategie di azione, valori, motivazioni, modi di sentire e pensare. Era, inoltre, una capacità in cui la componente religiosa contribuiva alla formazione di un universo culturale in grado di conferire significato al tempo, di rendere il senso di appartenenza a tale flusso e ad integrarlo con la propria identità.[7]

Proprio dall'esaltazione di una biografia individuale deriva la varietà dei tipi umani dello *shtetl*, ognuno con una sua caratteristica, con una sua distinzione, con una sua identità: Mendel l'orologiaio, Gedale il violinista, Mottel il macellaio rituale della comunità, Pavel l'attore e clown, Rokele Nera e Rokele Bianca, Line la tentatrice, insieme ai "sarti, copisti, cantori" comunità di arti e mestieri a cui dovrebbe aggiungersi anche il meschuggé e il nebech, figure pittoresche e rituali di ogni villaggio. Posti brutalmente al di fuori della possibilità non solo di accedere alla memoria ma anche all'esperienza di ricostruire un futuro, i sopravvissuti restano con le proprie ferite esistenziali a cui è negata la cura dell'elaborazione biografica e fluttuano nel vuoto della propria individualità dispersa:

> Certo sono un disperso anch'io [...]. E forse si possono contare i dispersi? Se si potesse non sarebbero dispersi; si contano i vivi e i morti, i dispersi non sono né vivi né morti e non si possono contare. Sono come i fantasmi. (*Se non ora, quando?* 7)

[7] Sulla memoria individuale e collettiva, l'identità e l'oblio rimando alla seguente bibliografia essenziale: Bodei; Goffman; Jedlowski; Oliverio; Panofsky; Rossi; Tabboni; Taylor.

Il senso della vita sbiadisce, disperdendosi nell'impallidirsi della propria individualità e lascia il posto ad una stanchezza del vivere, ad un vuoto trascinarsi giornaliero nelle retrovie della guerra:

Era stanco della guerra e della vita, e sentiva correrglì per le vene, invece del sangue rosso del soldato, il sangue pallido della stirpe da cui sapeva di discendere, sarti, mercanti, osti, violinisti di villaggio, miti patriarchi prolifici e rabbini visionari. Era stanco anche di camminare e di nascondersi, stanco di essere Mendel: quale Mendel? Chi è Mendel figlio di Nachman? Mendel Nachmanovic, alla maniera russa, com'era scritto sul ruolino del plotone, o Mendel ben Nachman, come a suo tempo, nel 1915, aveva scritto sul registro il rabbino dei due orologi?

(*Se non ora, quando?* 17)

Su questo sfondo di devastazione si rinnova la storia secolare dell'esodo nella quale il novello ebreo errante, privato del soffio di Dio, barcolla nella sua nuova, immensa solitudine. Egli sa che il tempo dell'attesa è terminato ma non nei termini e nei luoghi assegnatigli dalla tradizione. Questa volta è l'idea stessa di Dio che vacilla sotto i colpi incomprensibili dello sterminio, il Dio una volta onnipotente, "creatore di meraviglie e di mostri" (*La ricerca delle radici* 5), che ha abbandonato i resti del popolo che lui stesso aveva scelto in una disperazione sempre più irrimediabile, oscillante in un "universo ostile, violento, strano" (*La tregua* 158). D'ora in avanti non sarà più possibile non solo l'invocazione accorata di Giobbe, vittima designata dell'onnipotenza ed inconoscibilità di Dio, ma anche solamente la fede nella discesa salvifica del messia sulla terra devastata. Il tempo dell'attesa è terminato e con esso anche l'accettazione dei mali storici con la serena rassegnazione di Giobbe.[8] Si apre il tempo nuovo dell'esilio, delle responsabilità storiche, della presenza attiva tra le contraddizioni della storia: la guerra, la sopravvivenza, la ricerca di una nuova terra promessa, ora da conquistarsi e lavorarsi da soli. E questa volta, se proprio vale attingere ancora una volta agli exempla della Bibbia, il modello proposto è piuttosto quello di Davide, non il piccolo re prescelto da Dio ma colui che, armato di fionda, si prova ad affrontare il gigante (teutonico, in questo caso) riuscendo anche a sconfiggerlo. Da una parte domande rimaste inevase:

Tu ci hai scelti fra tutte le nazioni: perché proprio noi? Perché prospera l'empio, perché la

[8] Come, del resto, anche Levi sottolineava quando scriveva che "Giobbe è il giusto oppresso dall'ingiustizia. È vittima di una crudele scommessa fra Satana e Dio: che farà Giobbe, pio, sano, ricco e felice, se sarà toccato negli averi, e poi negli affetti familiari, e poi sulla sua stessa pelle? Ebbene, Giobbe il giusto, degradato ad animale da esperimento, si comporta come farebbe ognuno di noi: dapprima china il capo e loda Dio ('Accetteremmo da Dio il bene e non il male?'), poi le sue difese crollano. Povero, orbato dei figli, coperto di piaghe, siede tra i rifiuti grattandosi con un coccio, e contende con Dio. È una contesa diseguale: Dio creatore di meraviglie e di mostri lo schiaccia sotto la sua onnipotenza" (*La ricerca delle radici* 5).

strage degli indifesi, perché la fame, le fosse comuni, il tipo, e il lanciafiamme delle SS nelle tane stipate di bambini atterriti? E perché ungheresi, polacchi, ucraini, lituani, tartari, devono rapinare e massacrare gli ebrei, strappargli le ultime armi dalle mani, invece di unirsi a loro contro il nemico comune?

(*Se non ora, quando?* 59)

Dall'altra parte subentra l'urgenza e la necessità delle risposte immediate:

Ognuno di loro [i gedalisti], uomo o donna, aveva sulle spalle una storia diversa, ma rovente e pesante come il piombo fuso; ognuno avrebbe dovuto piangere cento morti se la guerra e tre inverni terribili gliene avessero lasciato il tempo e il respiro. Erano stanchi, poveri e sporchi, ma non sconfitti; figli di mercanti, sarti, rabbini e cantori, si erano armati con le armi tolte ai tedeschi, si erano conquistato il diritto di indossare quelle uniformi lacere e senza gradi, ed avevano assaporato più volte il cibo aspro dell'uccidere.

(*Se non ora, quando?* 104)

Per questi ebrei partigiani il gruppo supplisce alla mancanza dell'identità, determina i valori della comunità in viaggio verso una promessa questa volta non concessa ma conquistata.[9] "La natura insanabile dell'offesa" che nell'ora della liberazione ne *La tregua* opprime "il corpo e l'anima dei sommersi", e che si moltiplica nei suoi "mille modi, contro la stessa volontà di tutti, come sete di vendetta, come cedimento morale, come negazione, come stanchezza, come rinuncia", rimane in *Se non ora, quando?* confinata in uno spazio retrostante le più urgenti necessità pratiche della guerriglia di disturbo nelle retrovie del fronte e non tracima gli argini della decenza morale, della solidarietà di gruppo, della difesa di ciò che resta di umano da salvare. Questi partigiani non nutrono "l'odio per i superstiti" di Auschwitz, non hanno esperienza di quanto "grave e chiusa"[10] possa essere l'ora della liberazione, non ricercano, al modo degli *Häftlinge* (i prigionieri ebrei del campo), la morte come liberazione dall'insostenibile peso della colpa. Sono liberi, lo sono sempre stati, o si sono guadagnati la loro libertà, e per questo sono ancora in grado di parlare di dignità umana. Ed è il valore della scelta, dell'assunzione di una responsabilità, della sottrazione allo sterminio, del rischio e dell'esposizione alla morte che determina il privilegio di esistere che muove e spinge questi partigiani. Nel loro "essere per la morte"[11]

[9] Se anche il gruppo non può riproporre un contesto sociale per la precarietà stessa della situazione in corso, esso tuttavia si pone come riferimento che supplisce ad una mancanza e che rimedia all'assenza. Si tratta di una solidarietà che restituisce senso alla vita, come afferma Segre: "I partigiani ebrei, riscotendosi da una lunga schiavitù e sottraendosi alla 'soluzione finale,' sviluppano tra loro un cameratismo reso assoluto dalla mancanza di altri punti di riferimento (la famiglia, gli amici); hanno meditato ed elaborato insieme una tavola di valori e un senso della vita" (105).

[10] Tutte le espressioni citate si ritrovano ne *La tregua* 158.

[11] È questa espressione di Martin Heidegger in *Being and Time*. La traduzione è mia, sulla base delle traduzioni tradizionali nelle versioni italiane del testo.

questi ultimi ritrovano l'autenticità dell'esistenza di cui percepiscono inconsciamente anche il risvolto politico in vista della fondazione di una comunità israelitica in Medio Oriente. Infine, non avendo conosciuto il totale disprezzo della dignità umana, teoria e prassi dei campi di sterminio, gli è estranea la pratica della collaborazione con l'aguzzino, quella devastazione morale che Primo Levi aveva definito come la zona grigia, causa, in ultima analisi, dell'insopportabile oppressione del vivere che si manifesta nell'ora stessa della liberazione. I partigiani e gli *Häftlinge* sono veramente due mondi tra i quali non è possibile alcun tipo di comunicazione.

Parlavano poco e sottovoce, e di rado sollevavano gli occhi da terra. I gedalisti tentarono invano di stabilire un contatto con loro: soddisfatti i bisogni primari, sembravano non avere più desideri né interessi né curiosità. Non facevano domande, e alle domande non rispondevano. C'erano anche donne: avevano ancora indosso l'abito a righe, zoccoli di legno ai piedi, e i loro capelli avevano appena ricominciato a crescere. Al termine della seconda notte Mendel uscì dalla baracca per andare alla latrina. Appena varcata la soglia urtò contro un corpo umano e lo sentì oscillare inerte; era ancora caldo, pendeva impiccato dalle travi del soffitto. Il fatto si ripeté nei giorni successivi, come un'ossessione silenziosa.

(*Se non ora, quando?* 217)

Di fronte a questa notte dell'umanità, Mendel e i suoi oppongono il valore dell'esperienza attiva che si avvale di pochi ma fermi punti di riferimento e che si esplica in un'attività tutta mondana, volitiva, ottimistica. Senza ottimismo, come Primo Levi ricordava, "le battaglie si perdono, anche contro i mulini a vento"(*I racconti* 565). Ed aveva poi ribadito: "Siamo qui per questo, per sbagliare e correggerci, per incassare colpi e renderli. Non ci si deve mai sentire disarmati" (*Il sistema periodico* 79). In questa capacità di reazione si distende ciò che Primo Levi chiamava "il tremendo privilegio della nostra generazione e del mio popolo"(*La tregua* 11): quella volontà, cioè, di contrapporsi alla natura insanabile dell'offesa e di ritrovare, nella vita che si rinnova, il valore della salvaguardia della memoria di ciò che è successo per impedirgli di rinnovarsi e colpire ancora. La ricostruzione della propria storia assurge, qui ed ora, ad un obbligo morale che si attua tramite la reinvenzione del proprio destino: "[...] quanto voi avete imparato nelle paludi e nel bosco", esorta Smirnov ai partigiani, "non deve andare perduto; e non basta che sopravviva in un libro" (*Se non ora, quando?* 222).

Combattiamo per salvarci dai tedeschi, per vendicarci, per aprirci la strada; ma soprattutto, perdonami la parola grossa, per dignità. E infine devo dirti questo: molti fra noi non avevano mai gustato il sapore della libertà, e l'hanno imparato a conoscere qui, nelle foreste, nelle paludi e nel pericolo, insieme con l'avventura e la fraternità.

(*Se non ora, quando?* 183)

Complice di questo ritrovato senso di libertà è la dimensione del viaggio che caratterizza l'esperienza del gruppo, che determina l'estensione del sé, questa volta non nell'interno di un divenire individuale ma nell'esterno di una proiezione del gruppo sul territorio. Lo schiacciamento sul presente produce l'alienazione derivante dalla mancanza di una prospettiva futura, ma mentre il viaggio rende possibile la condivisione dell'esperienza quotidiana, genera una nuova forma di individualità che, esposta fin dal suo primo formarsi alle avversità dell'ignoto, trova la propria ragion d'essere in un nuovo senso di responsabilità verso sé e verso gli altri del gruppo. Ma il viaggio è anche avventura, ricerca, scoperta, sorpresa, novità. È la vita che si rinnova quotidianamente, è la linfa che alimenta la curiosità, è la temerarietà che sfugge alla morte. Questo viaggio, a differenza degli esempi classici, non prevede un ritorno a casa, ma contiene in sé tutti quegli elementi costitutivi che pure l'accomuna all'esperienza degli ulissidi e dai quali i partigiani in viaggio derivano un rapporto totalmente nuovo con la propria individualità. Ne consegue, in ultima analisi, proprio quell'accumulazione dei materiali dell'esistenza che prefigurano il ricostituirsi di nuove forme di vita associata.[12] A dispetto, dunque, della forzata estraneità nei confronti dei modelli della tradizione, Mendel e i suoi non raggiungono lo stadio della fine dell'esperienza ma, al contrario, sono profondamente impegnati nella ricostruzione del loro vivere quotidiano, permettendo a tutti loro un lento e costante depositarsi dell'esperienza nella memoria. Proprio questa esperienza, vissuta dai protagonisti come una nuova capacità di lasciar sedimentare il vissuto nella profondità della memoria, conduce alla riappropriazione del proprio cammino

[12] Come nota Agamben: "[da un lato] sopravvivere indica la pura e semplice continuazione della nuda vita, rispetto ad una vita più vera ed umana; in un altro, la sopravvivenza ha un senso positivo e si riferisce — come in Des Pres — a colui che, combattendo contro la morte, è sopravvissuto all'inumano" (66). Levi ritorna sulla necessità della vita, concepita come un valore positivo, nel suo racconto "Verso occidente" in cui ribadisce che "[...] tutto ciò che è vivo, lotta per vivere e non sa perché. Il perché sta scritto in ogni cellula, ma in un linguaggio che non sappiamo leggere con la mente: lo leggiamo però con tutto il nostro essere, e obbediamo al messaggio con tutto il nostro comportamento. Ma il messaggio può essere più o meno imperativo: sopravvivono le specie il cui messaggio è inciso profondo e chiaro, le altre si estinguono, si sono estinte. Ma anche quelle il cui messaggio è chiaro possono avere delle lacune. Possono nascere individui senza amore per la vita; altri lo possono perdere per poco o molto tempo, magari per tutta la vita che gli resta; e finalmente... ecco, forse ci sono: lo possono perdere anche gruppi di individui, epoche, nazioni, famiglie. Sono cose che si sono viste: la storia umana ne è piena... volevo ancora dirti che fra chi possiede l'amore di vita e chi lo ha smarrito non esiste un linguaggio comune. Lo stesso evento viene descritto dai due in due modi che non hanno niente in comune: l'uno ne ricava gioia e l'altro tormento, ognuno ne trae conferma per la propria visione del mondo" (*I racconti* 198).

biografico alla luce di una memoria di gruppo. In questo senso lo spazio dell'esperienza si restringe e si amplia allo stesso tempo: si restringe, perché tanto la dimensione del passato che quella del futuro sono entrati nell'ombra; si amplia, perché l'esperienza inaugura delle possibilità radicalmente nuove di confronto con materiali umani e sociali disparati e provenienti da ambiti culturali eterogenei tra loro. [13] È, questo, infine, il senso nascosto nella confessione di Mendel ai suoi nuovi amici:

> [...] quello che volevo fare era giusto. Volevo prendere partito, come quando uno si taglia un ponte alle spalle, e non sa se è giusto o sbagliato, ma dopo che ha deciso il ponte non c'è più e lui non ha più scelte, tornare indietro non si può più.
>
> (*Se non ora, quando?* 25)

Al viaggio si associa un senso contagioso di allegria, di festa che si rinnova nelle pause della guerra.[14] La festa è il moto che si genera dal nucleo stesso del gruppo e rappresenta un implicito riconoscimento del proprio porsi come blocco unico segnato da un comune destino. Sono questi momenti di festa che afferrano la piccola comunità e la fanno rifluire verso un centro definito che chiarifica la separazione tra l'essere della festa, cioè la definizione del proprio essere collettività, e il non-essere della festa, cioè la minaccia della dispersione sociale ed individuale. La festa è dunque il momento della conoscenza di sé e dell'altro, è un prendere parte ad un flusso sensibile di commozione che è, in ultima analisi, un momento di creatività condiviso da tutti. La festa è il tempo della pausa da un tempo storico lineare che si disgrega solo temporaneamente per permettere l'irruzione di un tempo di qualità particolare: il tempo della rigenerazione.[15] Il centro fisico e simbolico da cui si irradia la festa è il violino di Gedale che non rappresenta solo il lieto espandersi della festa o la

[13] "Poste le condizioni per la ricreazione della vita, anche l'uomo può rinascere. È dall'assistenza ai malati, nella gratitudine manifestata con l'offerta del pane a quanti possono assisterli, che Levi data 'l'inizio del processo per cui, noi che non siamo morti, da *Häftlinge* siamo lentamente ridiventati uomini' — 'riacquistai il sentimento dell'umanità quando, insieme ad un compagno, riuscimmo ad aiutare malati e moribondi.' Rotti di fatica ma finalmente nella condizione di poter fare qualcosa per gli altri, 'forse come Dio dopo il primo giorno della creazione" (Porro 44).

[14] "Erano allegri, invece: nell'avventura ogni giorno diversa della Partisanka, nella steppa gelata, nella neve e nel fango avevano trovato una libertà nuova, sconosciuta ai loro padri e ai loro nonni, un contatto con uomini amici e nemici, con la natura e con l'azione, che li ubriacava come il vino di Purim, quando è usanza abbandonare la sobrietà consueta e bere fino a non sapere più distinguere la benedizione dalla maledizione. Erano allegri e feroci, come animali a cui si schiude la gabbia, come schiavi insorti a vendetta. E l'avevano gustata, la vendetta, pur pagandola cara: a diverse riprese, in sabotaggi, attentati e scontri di retrovia; ma anche di recente, pochi giorni prima e non lontano" (*Se non ora, quando?* 105).

[15] Derivo questa interpretazione da Kerényi.

caratteristica che contraddistingue il suo portatore. Il violino è il simbolo stesso della diaspora e pertanto costituisce l'*eídōlon* (idolo), il centro della comunità, dal quale viene tramandato un sapere senza parole eppure immediatamente percepibile dai partecipanti alla festa. *Eídōlon* è ciò che si rende visibile nello spazio esistente tra dio e gli uomini ed è anche ciò che trasmette calore, freschezza ed originarietà alla festa. L'immagine del violino che si spezza, al passaggio del confine del Brennero, equivale al definitivo abbandono del mondo di ieri e ciò avviene proprio in coincidenza dell'attraversamento di un valico di frontiera.[16] E se l'Italia non è ancora la terra d'approdo costituisce senz'altro l'ultima tappa del viaggio, l'uscita dagli abissi del passato:

> Finite le insidie, finita la guerra, la via, il sangue e il ghiaccio, morto il satàn di Berlino, vuoto e vacante il mondo, da ricreare, da ripopolare, come dopo il diluvio. In risalita, in allegra salita verso il valico: salita, alià, sia chiama così il cammino quando si esce dall'esilio, dal profondo, e si sale verso la luce.
>
> (*Se non ora, quando?* 237)

2. L'identità perduta

Con *Se non ora, quando?* Primo Levi portava a compimento il lungo percorso di esplorazione della civiltà ebraica aschenazita, ed il libro costituisce una sorta di atto di devozione nei confronti di un popolo e di una tradizione a cui il nazismo aveva posto brutalmente termine. La sua era stata, inizialmente, una conoscenza forzata, frutto della sua deportazione ad Auschwitz, che lo aveva esposto ad una mentalità, credenze e forme di vita totalmente sconosciute per lui, ebreo assimilato e imbevuto dei valori laici e razionali dell'occidente.[17] Molto più tardi, e dopo aver raccolto tutti gli strumenti conoscitivi che gli permettessero una comprensione più ampia e profonda di ciò che era stata la tradizione ebraica orientale, Levi aveva dovuto riconoscere a questo incontro il carattere della

[16] "L'immagine del violino che si spezza riecheggia un antico motivo ebraico, quello che obbliga gli sposi a rompere il bicchiere al termine della cerimonia nuziale. Nell'immaginario collettivo il bicchiere rotto evoca il ricordo della più antica catastrofe. [...] Si tratta però anche di un motivo psicologico eterno, che si rinnova di generazione in generazione, ed evoca la fragilità costitutiva dell'esistenza. Un motivo che è bene ricordare e che per la generazione attuale dell'ebraismo assume il carattere di un obbligo costitutivo, per il principio stesso di identità" (Meghnagi 297).

[17] "Levi, assimilato e occidentalizzato come tutti gli ebrei italiani, guarda alla cultura ebraica orientale con quel senso di fraternità e di alterità che viene da remote origini comuni (nonché da una tragedia comune) e da una storia recente assai diversa, ben segnata dal divario linguistico: solo gli ebrei aschenaziti parlavano tra loro l'yiddish" (Segre 95). Personalmente tendo a credere che le "origini comuni" di cui parla Segre siano state il frutto di un faticoso lavoro di ricerca che ha imposto non solo un lungo impegno intellettuale ma anche lo sviluppo di una capacità di comprensione, da parte di Levi, dell'ebraismo orientale per il quale anche la differenza linguistica costituiva un ostacolo non facile da superare.

fatalità che, insieme con il suo impegno di testimone, aveva radicalmente cambiato la sua vita ed il suo pensiero. Nella sua postfazione Levi aveva precisato:

> Questo libro è nato da quanto mi ha raccontato molti anni fa un mio amico che a Milano, nell'estate del 1945, aveva prestato la sua opera nell'ufficio di assistenza delineato nell'ultimo capitolo. In quel periodo, insieme con una fiumana di rimpatriati e di profughi, arrivarono realmente in Italia alcune bande simili a quella che mi sono proposto di descrivere: uomini e donne che anni di sofferenze avevano induriti ma non umiliati, superstiti di una civiltà (poco nota in Italia) che il nazismo aveva distrutto fin dalle radici, stremati ma consapevoli della loro dignità.
>
> (*Se non ora, quando?* 261)

In questa ricostruzione della genesi del libro, Primo Levi esponeva alcune delle motivazioni profonde che stanno alla base della composizione di *Se non ora, quando?* e che idealmente riconducono i motivi centrali della sua ispirazione ad un nucleo di sentimenti originatisi in un periodo ormai remoto. È proprio dalla contrapposizione della sua esperienza di ex-deportato con quella dei partigiani ebrei che avevano combattuto contro i tedeschi che nasce il tentativo di voler idealmente ribaltare i termini della sua storia personale e di riscriverla, anteponendo, alla realtà dei fatti quali si erano svolti effettivamente, il desiderio di come lui avrebbe voluto che si fossero svolti.[18] In questo senso il libro costituisce una proiezione psichica del suo autore e del suo personale rimpianto al quale egli pone un argine consolatorio costruendo un personaggio protagonista che è un altro da sé e che porta iscritto nel proprio nome le ragioni individuali del suo creatore: Mendel, infatti, "sta per Menachém, che vuol dire consolatore"(4).[19] Ecco allora che *Se non ora, quando?*, pensato forse per la prima volta in un passaggio cruciale della vita di Primo Levi — il ritorno a casa e la lenta formazione del testimone — rappresenta in ultima analisi una risposta, da distanze diverse, a *Se questo è un uomo* e trova la sua naturale collocazione nell'ambito di quel mondo del possibile umano che già *La tregua* aveva

[18] "Levi had never forgotten the hard-bitten young Jews, none of them over twenty, who in October 1945 had hitched their wagon to the train of the home-ward-bitten Italians, without asking anyone's permission. The new passengers, who came from all the countries of Eastern Europe, were Zionists, heading for Palestine. A ship was waiting for them in Bari. Levi was astounded by their air of freedom and by their daring. Here he had come across a small group of survivors who belonged to a shattered civilization, 'Yiddishland,' but who felt that they were masters of their fate, and capable of changing the world" (Anissimov 337).

[19] "Primo Levi admitted to many journalists, who asked him questions, that he identified himself with the character of Mendel the watchmaker, the partisan, because he would have liked to be a real partisan" (Anissimov 343). Anissimov non cita la sua fonte ma credo che si riferisca all'intervista rilasciata da Levi a Rosellina Balbi dal titolo "Mendel il consolatore," in *La Repubblica* del 14 aprile 1982, ora in Belpoliti e Gordon 103-08.

prospettato.

Infatti, *Se non ora, quando?*, se da un lato costituisce il punto di approdo di una ricerca storico-esistenziale del suo autore, dall'altro ricostruisce allegoricamente la genesi del pensiero di Levi nella misura in cui viene formandosi attraverso la lettura critica della più recente storia culturale dell'occidente, una cultura in cui il senso della morte e la crisi sono stati a lungo predominanti. A questo pensiero Levi contrappone un'istanza vitale innovativa che trova espressione nella costruzione di un'ontologia propositiva pensata in opposizione alle formulazioni metafisiche sull'essere e che trova nell'amicizia la sua espressione più forte e pregnante. Questa ontologia rivela, quindi, l'ipotesi che la rappresentatività dell'essere sia stata misconosciuta nella cultura contemporanea ed assoggettata ad una progressiva disumanizzazione, causa remota, in ultima analisi, degli stermini di massa che hanno attraversato la storia europea del XX secolo. In questo senso, Levi si pone contro una metafisica dell'essere per riscoprire e riproporre quei valori fondativi dell'umanesimo assieme alla centralità dell'amore come premessa di una pienezza dell'essere.[20] Da qui nasce anche l'esigenza di rendere quei valori accessibili, di calarli, cioè,

[20] Quello di Levi è un sapere pratico che tuttavia non scade mai in un semplice pragmatismo dell'essere ma che basa sul vissuto la sua valenza affettiva. Mi sembra che sia proprio questo che Roberto Ciccarelli pone in risalto: "Quello [di Levi] è un sapere pratico che definisce l'intero modo di vivere del narratore. Le competenze misurano ciò che egli è capace di fare in un determinato momento, ma correggono esperienza dopo esperienza la direzione delle sue azioni verso una loro più adeguata efficacia. In questo modo, il rapporto tra l'esperienza e la lingua, tra il metodo razionale e la necessità biologica, tra l'intelligenza teorica e quella pratica viene ridefinito. Alla base dell'azione, del fare, esiste un corpo. Tra il sapere e l'agire si estende uno spazio fisiologico. Quella del racconto non è un'esperienza condotta sotto la guida di un 'io', di una 'coscienza', di un 'linguaggio', bensì è l'esito di un 'evento' che permette l'incontro vitale tra il corpo e il mondo. Il sapere pratico del narratore-Levi, allora, deriva da un lavoro cosciente che ha origine dall'incontro del suo corpo con un mondo estraneo che lo modifica, ma di cui lo stesso corpo s'impadronisce contemporaneamente. La narrazione è anche gnoseologia: essa istituisce un criterio di conoscenza partendo da una dimensione 'bassa' della vita di un uomo, quello dell'*empiria*. Il soggetto di questo sapere pratico è dunque un soggetto affettivo" (107). In questo senso, Levi è aiutato da quella predisposizione alla *pietas* caratteristica dell'ebraismo che trova nei valori dell'umanesimo la sua attuazione più incisiva: "La *pietas* ebraica sembra in tal senso assolvere a quella funzione di retroguardia che Pasolini ha assegnato alla letteratura, dicendo che la sua missione è quella di fermarsi presso i caduti e i feriti di un esercito in fuga, di dar da bere agli assetati e curare i feriti. Le testimonianze della letteratura del ghetto sono infatti quasi sempre testimonianze del passato, ricalco e recupero di generazioni andate" (Magris 41). Per Belpoliti, "la testimonianza [per Primo Levi] vale in quanto veritiera, mentre lo scrittore manipola la realtà per scrivere, l'adatta facendo uso della finzione" (138). Ed infine, anche per Adorno c'è bisogno, dopo Auschwitz, di un pensiero che "si sporchi le mani" per poter rimanere nella storia (331; la traduzione in italiano è mia).

in una realtà effettuale in cui possano trovare una loro applicazione pedagogica e di dispiegarsi come capisaldi irrinunciabili dell'educazione al rispetto dell'essere umano.[21] Levi aveva ben in mente gli effetti devastanti sulla mentalità tedesca operata dalla scuola e dalla propaganda nazionalsocialiste e di questa consapevolezza si trova un'eco nel romanzo. Alla domanda, "Perché i tedeschi vi vogliono uccidere tutti?" rivolta da un tenente polacco a Mendel, questi risponde:

> È difficile da spiegare. [...] Bisognerebbe capire i tedeschi, e io non ci sono mai riuscito. I tedeschi pensano che un ebreo valga meno di un russo e un russo meno di un inglese, e che un tedesco valga più di tutti; pensano anche che quando un uomo vale più di un altro uomo, ha il diritto di farne quello che vuole, anche di farlo schiavo o di ucciderlo. Forse non tutti sono convinti, ma sono queste le cose che gli insegnano a scuola, e sono queste le cose che dice la loro propaganda.
>
> (*Se non ora, quando?* 187)

Ma l'azione educativa prospettata da Levi andava salvaguardata perché i principi e i valori dell'umanesimo sono intrinsecamente fragili e sempre sottoposti al rischio permanente di un risorgente totalitarismo in agguato od alle facili prese del negazionismo storico e dei suoi tentativi di revisione. Da qui deriva anche l'amara accettazione di una realtà effettuale dominata, nei suoi risvolti ultimi, da un conflitto permanente. "Guerra è sempre" verrebbe da dire, parafrasando la terribile affermazione di Mordo Nahum in *La tregua*, e guerra è sempre anche per i partigiani di Levi, il quale sembra incline, in questo senso, ad un pessimismo storico di fondo:

> "[...] forse ognuno di noi è il Caino di qualche Abele", afferma Mendel, "lo abbatte in mezzo al suo campo senza saperlo, per mezzo delle cose che gli fa, delle cose che gli dice, e delle cose che gli dovrebbe dire e non gli dice."
>
> (*Se non ora, quando?* 53)

Eppure è vero che anche questo duro risvolto della realtà contiene in sé una costruzione propositiva che, a dispetto dei termini assoluti di un conflitto permanente, esprime il tentativo di configurare una immagine degli ebrei nella seconda guerra mondiale protesa a dissociarsi, almeno provvisoriamente, dal paradigma dominante — ma anche delimitante — dell'ebreo con l'*Häftlinge*. Forse intuendo i limiti che il suo stesso ruolo di testimone a volte poteva imporgli, Levi intende ribaltare, con questo libro, le implicazioni inevitabili insite nell'eredità della Shoah, di un popolo, cioè, che si era lasciato docilmente

[21] Così scrive Levi in proposito: "La pressione che un moderno Stato totalitario può esercitare sull'individuo è paurosa. Le sue armi sono sostanzialmente tre: la propaganda diretta, o camuffata da educazione, da istruzione, da cultura popolare; lo sbarramento opposto al pluralismo delle informazioni; il terrore" (*I sommersi e i salvati* 18).

sterminare rinunciando alla propria storia e alla propria identità, e offre un'angolazione differente che se non si pone in alternativa vuole quantomeno affiancarsi alla versione storica ufficiale, tramite la ricostruzione della partecipazione attiva degli ebrei sul versante orientale del conflitto.[22]

Da questa rivalutazione della partisanka (lotta partigiana) ebraica, ignorata o poco conosciuta, deriva anche la consapevolezza, per Primo Levi, di una ritrovata presenza storica del popolo ebraico che culmina, infine, in un evento storico di eccezionale importanza quale la creazione dello stato di Israele. Levi riconosceva che la nascita d'Israele aveva segnato la realizzazione di "un'esistenza totale ebraica, i cui segni distintivi sono la terra, la lingua e un contesto sociale autonomo" (Yehoshua 59). Il merito di una tale fondazione travalicava il significato stesso della più importante realizzazione della storia ebraica moderna. Essa aveva posto i sopravvissuti della Shoah al riparo da una depressione distruttiva ed aveva segnato un punto di raccordo e congiunzione delle varie diaspore ebraiche disseminate per il mondo. Eppure, nonostante questo, non era tuttavia scontato che il nuovo stato costituisse l'approdo univoco degli ultimi duemila anni di storia ebraica, e non era affatto sicuro che questa terra sarebbe stata come la casa di Abramo, aperta e tollerante, come, in *Se non ora, quando?* Mendel e i suoi mostrano di credere. Che lo stesso autore nutrisse dei dubbi in tal senso è testimoniato da una sua intervista nella quale confessa di aver rappresentato Israele come un ideale, "una terra che in realtà non esiste" (Anissimov 343).

Un'affermazione di questo genere, apriva tuttavia degli scenari imprevedibili ai quali Primo Levi sapeva, probabilmente, di non essere in grado di offrire un'alternativa. Se la fondazione di Israele, pur con quei caratteri di svolta epocale che rivestiva, si era dimostrata inadeguata a comprendere tutte le istanze di identità provenienti dai sopravvissuti sradicati, altrettanto si doveva dire di quel misto di ideologie facenti capo al sionismo, che in *Se non ora, quando?* riaffiora qua e là nei discorsi della banda di Gedale. Sionismo è certamente l'aspirazione del popolo ebraico, sopravvissuta a duemila anni di diaspora, a un ritorno nella terra d'origine. Ma il percorso di trasformazione che parte da una identità ebraica che si riconosce in una prospettiva di tipo messianico ed approda ad un movimento politico di liberazione nazionale, costituisce storicamente una consapevolezza, via via sempre più evidente,

[22] "Levi could not help being fascinated by these young men and women, all in their teens, their parents butchered by the Nazis, yet who had managed not only to survive but to put up resistance to their people's murderers. Their action exploded the notions that the Jews had offered no resistance and had let themselves be herded like cattle to the slaughter. There is no doubt that Levi, who had been captured before he could learn how to handle a weapon or had taken a single action, would have wanted their example. Those young people proved that, where it was possibile, the Jews had resisted, as they did in Warsaw, Vilnius, Byalistok, Riga, Minsk, and even inside the extermination camps: in Auschwitz, Sobibor and Treblinka" (Anissimov 338).

"dell'impossibilità di essere normale dell'ebreo in Europa" (Yehoshua 83) e del fallimento dei molteplici tentativi di integrazione alle varie latitudini. Nascendo da una connotazione negativa — vale a dire da ciò che non si è — il sionismo evidenzia tutti i suoi limiti e pur indicando un obiettivo preciso si frantuma laddove tenta di costruire un'identità ebraica nuova e credibile. Nemmeno Gedale e i suoi sembrano prenderlo troppo sul serio:

> I componenti si proclamavano sionisti, ma di tendenze svariate, con tutte le sfumature che si possono inserire fra il nazionalismo ebraico, l'ortodossia marxista, l'ortodossia religiosa, l'egualitarismo anarchico e il ritorno tolstoiano alla terra, che ti redimerà se tu la redimi.
>
> (*Se non ora, quando?* 112)

> "[...] ci puoi chiamare socialisti" dice Gedale "ma non siamo diventati partigiani per le nostre idee politiche."
>
> (*Se non ora, quando?* 183)

Quale futuro poteva allora prospettarsi per i sopravvissuti in esilio, quale nuova forma di identità assumere e a quali nuovi riferimenti culturali ispirarsi? Questi problemi erano anche acuiti dalla consapevolezza di Primo Levi di trovarsi di fronte ad uno di quegli eventi storici irreversibili. La distruzione della civiltà aschenazita aveva rappresentato una perdita di portata universale per tutti gli ebrei della diaspora, inclusi quelli assimilati dell'occidente a cui le dittature prima, e le deportazioni poi, avevano brutalmente imposto una presa di coscienza della propria identità. Questo brusco risveglio era avvenuto sia nel mezzo di solitudini individuali che nel moltiplicarsi di esperienze nazionali che avevano privato gli ebrei occidentali di quegli indispensabili strumenti culturali o religiosi adatti per una ridefinizione delle proprie radici. Forse una tempestiva scoperta della civiltà aschenazita, ed una rivalutazione dei suoi valori religiosi e comunitari, avrebbe potuto costituire le premesse per la salvaguardia di una identità ebraica, comune e condivisa. Ma adesso era troppo tardi, ed il rammarico di Levi si esprime, ancora una volta in via allegorica, come l'episodio di Francine, nel libro, sembra testimoniare:

> Alle domande di Gedale e degli altri, Francine rispondeva con volubilità nervosa. Era stata infermiera, sì; aveva compassione per le malate, ma qualche volta le picchiava. Non per far loro del male, solo per difendersi, non sapeva come spiegare, difendersi dalle loro richieste, dai loro lamenti. Lei sapeva del gas, tutte le anziane sapevano, ma non lo diceva alle nuove arrivate, non avrebbe servito a niente. Scappare? Una pazzia: scappare dove? E lei, poi, che parlava male il tedesco e niente il polacco?
> — Vieni con noi, — le disse Sissl, — adesso tutto è finito, sarai il nostro medico.
> — E fra qualche mese nascerà anche un bambino. Mio figlio, — aggiunse Isidor.
> — Non sono come voi, — rispose Francine, — io torno in Francia, è il mio paese.
>
> (*Se non ora, quando?* 219)

In questo senso, il tentativo di ricreare una coscienza comune dell'essere ebreo svaniva nel momento stesso in cui la molteplicità delle varie esperienze nazionali prendeva il sopravvento sul progetto politico in corso e questo minava alla base la ridefinizione stessa dell'identità ebraica. Anche il ricorso alla tradizione mostrava tutti i suoi limiti, quella tradizione secondo la quale è ebreo chi è figlio di madre ebrea o si è convertito secondo le regole. La tradizione ebraica assegna ad ogni singolo ebreo il ruolo di "testimone di un monoteismo integrale" (Yehoshua 30). Un ruolo riconosciuto subito come gravoso e foriero di ostilità da parte di altri popoli. Un ruolo "vissuto come una sorta di destino da ricevere con responsabilità e da trasmettere con rigore lungo il corso delle generazioni, fino all'avvento di un'era messianica capace di ricondurre l'intera umanità ai comuni valori fondamentali" (Zevi 11). Ma come era possibile allora che tra gli stessi ebrei della diaspora non era più possibile quella comprensione tacita che, al di là di forme e abitudini sociali ormai consolidate, permette ancora di riconoscersi ed intendersi? Non era forse vero che lo stesso Primo Levi era tornato in Italia e non in Palestina e che si era forse quietamente identificato tra gli ospiti italiani della banda di Gedale a Milano?

> Chi era tutta quella gente? Erano proprio ebrei, lui e sua moglie? E la casa era la loro? Non erano venuti i tedeschi, anche a Milano? Come si erano salvati, loro e tutte le belle cose che si vedevano intorno? Tutti gli ebrei italiani erano ricchi come loro? O tutti gli italiani? Tutti avevano case belle così? L'ospite lo guardò con una faccia strana, quasi che Mendel avesse fatto domande stupide o poco opportune, e gli rispose con pazienza, come si fa con i bambini non tanto svegli. Ma certo, loro erano ebrei, tutti quelli che si chiamano S. sono ebrei. Gli ospiti no, non tutti: ma è poi una faccenda così importante?
>
> (*Se non ora, quando?* 252-53)

Tutti questi elementi di disagio sono riconducibili al trauma iniziale dello sradicamento, della spersonalizzazione derivante da una storia-esilio e della conseguente perdita di una memoria personale e collettiva. Una volta privata dell'elemento consolidante ed equilibratore della memoria, l'identità non è più capace di rappresentarsi e fatalmente l'individuo collide con la realtà del mondo. Il senso di incomprensione e di isolamento, generati dal contatto con una realtà aliena ed infinitamente distante dalla propria condizione, tende ad essere vissuto come minaccia o come irrealtà. L'esperienza violenta dello sradicamento, inoltre, si sottrae ai normali schemi di riferimento e mentre da un lato si fissa per sempre nella memoria, dall'altro lato appare come un dato irreale ed impersonale. Lo sradicamento, vale a dire la tragica rottura della continuità dell'esistenza, si articola come un dato complesso e contraddittorio che assoggetta l'individuo ad un costante rimando all'evento luttuoso estraniandolo, al tempo stesso, dal mondo fenomenico mentre gli fa confondere la realtà con i

fantasmi della mente.[23]

Da qui il senso dell'irreale che per forza di cose esula da qualsiasi schema ordinario di interpretazione del mondo; da qui lo smarrimento, la perdita dell'orientamento esistenziale che spinge, come nel caso di uno dei protagonisti del libro, alla disperazione e alla ricerca della morte: "Leonid non voleva andare in nessun luogo, o per meglio dire non sapeva dove voleva andare, e non sapeva neppure se voleva andare da qualche parte, o fare qualsiasi cosa" (*Se non ora, quando?* 23).

Sebbene costantemente animato dalla sua volontà di testimone, eppure confortato da un rigoroso pessimismo che agiva come argine dalle illusioni troppo facili, Primo Levi aveva intravisto l'impossibilità di portare a compimento il quesito iniziale del libro. Si può e si deve dare l'avvio ad una svolta, si deve agire nel qui ed ora non solo per preservare la propria dignità di essere umano ma anche per non declinare mai al ruolo gravoso che la Shoah aveva necessariamente imposto: quello di non dimenticare, per impedire che l'orrore potesse riaffacciarsi nella storia. Ripercorrendo idealmente il lungo itinerario delle bande partigiane, a cui avrebbe certamente desiderato unirsi, Levi ristabilisce un'unità di destino che chiarifica a se stesso e agli altri il senso di una scelta, la rivolta contro l'orrore, che ha modificato strutturalmente l'esistenza ebraica. Ma lo stesso Levi aveva dovuto ammettere che la guerra l'avevano vinta loro, quei tedeschi che pure erano fuggiti davanti ai partigiani ebrei vestiti di laceri uniformi e armati di armi rubate. Li avevano privati della loro storia, avevano calpestato la loro dignità, li avevano derubati della loro identità e li avevano ricacciati in un esilio perpetuo. Nel qui ed ora di quei profughi, sopravvissuti e partigiani che dai confini d'Italia scendevano verso i porti per imbarcarsi si intravedeva solo l'inizio di un lunghissimo processo di ricostruzione che certamente non avrebbe evitato altre guerre e altri dolori.

L'ultima immagine del libro si chiude proprio con la vita che sembra ricominciare con la nascita di un bambino, la vita che ritorna nei trent'anni esausti di Mendel:

> A trent'anni la vita può ricominciare. Come un libro, quando hai finito il primo volume. Ricominciare da dove? Da qui, da oggi, da quest'alba milanese che sorge dietro i vetri smerigliati: da stamattina. Questo è un buon luogo per cominciare a vivere.
>
> (*Se non ora, quando?* 258)

Eppure, come un memento mori, la prima bomba atomica si staglia sul giornale

[23] Lo sradicamento produce la scissione irreparabile tra ciò che lo ha causato e ciò che è attuale, come realtà fenomenica, nel presente dell'individuo. Come afferma Agamben, ciò che è accaduto nel passato "appare ai superstiti come l'unica cosa vera e, come tale, assolutamente indimenticabile; dall'altra, questa verità è, esattamente nella stessa misura, inimmaginabile cioè irriducibile agli elementi reali che la costituiscono" (8).

nel suo silenzio assordante, a ricordare che la guerra, nonostante tutto, continua.[24]

Georgetown University

Opere citate

Adorno Theodore W., *Negative Dialectics,* trad. E. B. Ashton, New York, Continuum, 1973.

Agamben Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone,* Torino, Bollati-Boringhieri, 1998.

Anissimov Myriam, *Primo Levi. Tragedy of an Optimist*, Woodstock, The Overlook Press, 2000.

Belpoliti Marco, e Gordon Robert, a c. di, *The Voice of Memory. Primo Levi. Interviews, 1961-1987,* New York, The New Press, 2001.

Belpoliti Marco, a c. di, *Primo Levi. Conversazioni e interviste,* Torino, Einaudi, 1997.

Bodei Remo, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno,* Torino, Einaudi, 1987.

Ciccarelli Roberto, "Primo Levi. Del pensiero narrativo", Moliterni 63-110

Ferrero Ernesto, a cura di, *Primo Levi: un'antologia della critica,* Torino, Einaudi, 1997.

Goffman Erving, *La vita quotidiana come rappresentazione,* Bologna, Il Mulino, 1997.

Heidegger Martin, *Being and Time,* trad. John Macquarrie e Edward Robinson, New York, Harper-Collins, 1962.

Jedlowski Paolo, *Memoria, esperienza e modernità,* Milano, Angeli, 1989.

Kerényi Karoli, *La religione antica,* Milano, Adelphi, 2001.

Levi Primo, *L'altrui mestiere,* Torino, Einaudi, 1998.

_____, *La ricerca delle radici,* Torino, Einaudi, 1997.

[24] La conclusione di *Se non ora, quando?* riunisce i motivi conduttori dell'etica di Levi. Da una parte l'enfasi posta sulla vita e sulla dignità umana come valori irrinunciabili; dall'altra il monito costante a vigilare contro ogni forma di risorgente totalitarismo da cui deriva la necessità della testimonianza e della sua divulgazione. In questo senso va interpretato anche il pessimismo di Levi, la sua angoscia di fronte ad ogni forma di negazionismo storico che potesse accogliere la terribile profezia dei nazisti nel campo di Auschwitz: "In qualunque modo questa guerra finisca, la guerra contro di voi l'abbiamo vinta noi; nessuno di voi rimarrà per portare testimonianza, ma se anche qualcuno scampasse, il mondo non gli crederà. Forse ci saranno sospetti, discussioni, ricerche di storici, ma non ci saranno certezze, perché noi distruggeremo le prove insieme con voi. E quando anche qualche prova dovesse rimanere, e qualcuno di voi sopravvivere, la gente dirà che i fatti che voi raccontate sono troppo mostruosi per essere creduti: dirà che sono esagerazioni della propaganda alleata, e crederà a noi, che negheremo tutto, e non a voi. La storia dei Lager, saremo noi a dettarla" (*I sommersi e i salvati* 18). Da qui, la guerra che continua, o la "guerra è sempre", il monito minaccioso ed inevitabile di Mordo Nahum in *La tregua.*

_____, *Il sistema periodico,* Torino, Einaudi, 1994.
_____, *I racconti,* Torino, Einaudi, 1996.
_____, *I sommersi e i salvati,* Torino, Einaudi, 1991.
_____, *Se non ora, quando?,* Torino, Einaudi, 1992.
_____, *Se questo è un uomo. La tregua,* Torino, Einaudi, 1989.
Magris Claudio, *Lontano da dove. Philip Roth e la tradizione ebraico-orientale,* Torino, Einaudi, 1971.
Mattioda Enrico, a cura di, *Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi,* Milano, Franco Angeli, 2000.
Meghnagi David, "La vicenda ebraica. Primo Levi e la scrittura", Ferrero 289-299.
Moliterni Fabio, Ciccarelli Roberto, Lattanzio Alessandro, a c. di, *Primo Levi. L'a-topia letteraria. Il pensiero narrativo. La scrittura e l'assurdo*, Napoli, Liguori Editore, 2000.
Oliverio Alberto, *Ricordi individuali, memorie collettive,* Torino, Einaudi, 1994.
Panofsky Erwin, *La prospettiva come 'Forma simbolica' e altri scritti,* Milano, Feltrinelli, 1999.
Segre Cesare, "I romanzi e le poesie", Ferrero 91-116.
Porro Mario, "Un etologo nel Lager", Mattioda 33-45.
Rossi Paolo, *Il passato, la memoria, l'oblio,* Bologna, Il Mulino, 1991.
Tabboni Simonetta, *La rappresentazione sociale del tempo,* Milano, Angeli, 1989.
Taylor Charles, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna,* Milano, Feltrinelli, 1993.
Vallabrega Paola, "Primo Levi e la tradizione ebraico-orientale", Ferrero 263-88.
Yehoshua B. Abraham, *Ebreo, Israeliano, Sionista: concetti da precisare,* trad. Alessandro Guetta, Roma, Edizioni e/o, 2001.
Zevi Luca, "Introduzione", Yehoshua 7-17.

Lucienne Kroha

The Same and/or Different: Narcissism and Exile in Giorgio Bassani's Novels

Perhaps the best characterization of the exile motif by Giorgio Bassani in his masterful first-person trilogy (subsequently included in the collection entitled *Il romanzo di Ferrara*) is to be found in the first novel, *Gli occhiali d'oro*.[1] The narrator is recalling his return to Ferrara from Riccione, after the summer holidays and just before the passage of the 1938 Race Laws which were to strip the Jews of Italy of their civil rights almost overnight.[2] Not surprisingly, the much-anticipated "rientro" turns out to be as painful as the days spent on the beach, during which the campaign against the Jews in the Italian press had reached a frenzied peak. Ferrara is no longer the protective cocoon it had once been, and the young protagonist is no longer at home in it. The Fascist Gino Cariati and his cohorts now glare at him regularly from the tables in front of the *Caffé della Borsa*, while his best friend Nino Bottecchiari is contemplating joining the Fascist party for career reasons and appears totally indifferent to his plight, failing to make even the slightest mention of any sadness at the recent turn of events:

> Fino a pochi mesi prima io non avevo perduto la domenicale uscita delle dodici e mezzo da San Carlo o dal duomo, ed anche oggi, in fondo — riflettevo —, non l'avrei perduta. Ma poteva bastarmi? Oggi era diverso. Non mi trovavo più laggiù, mescolato agli altri, confuso in mezzo a tutti gli altri nella solita attesa tra beffarda e ansiosa. Addossato al portone del Palazzo Arcivescovile, confinato in un angolo della piazza (la presenza al mio fianco di Nino Bottecchiari aumentava se mai la mia amarezza), mi sentivo tagliato fuori, irrimediabilmente un intruso.
>
> (226)

Only by looking down on the cityscape and the Jewish cemetery from a raised vantage point does he manage to find some solace:

> Guardavo al campo sottostante, in cui erano sepolti i nostri morti. [...] Quand'ecco, guardando [...] al vasto paesaggio urbano che mi si mostrava di lassù in tutta la sua

[1] The three first-person novels are *Gli occhiali d'oro* (1958), *Il giardino dei Finzi-Contini* ((1962), and *Dietro la porta* (1964), all initially published by Einaudi. They were subsequently revised and gathered together with other writings in the collection entitled *Il romanzo di Ferrara* (1974). All the citations in this essay are from the revised 1980 edition of the *Romanzo di Ferrara*, and all page numbers refer to this volume.

[2] For an account of the fortunes of the Jews under Fascism see De Felice.

estensione, mi sentii d'un tratto penetrare da una gran dolcezza, da una pace e da una gratitudine tenerissime [...]. Mi era bastato recuperare l'antico volto materno della mia città, riaverlo ancora una volta tutto per me, perché quell'atroce senso di esclusione che mi aveva tormentato nei giorni scorsi cadesse all'istante. Il futuro di persecuzioni e di massacri che forse ci attendeva (fin da bambino ne avevo continuamente sentito parlare come di un'eventualità per noi ebrei sempre possibile) non mi faceva più paura.

(222)

What I would like to call attention to is the description of the protagonist's relationship to his city in the following sentence: "Mi era bastato recuperare l'antico volto materno della mia città, riaverlo ancora una volta tutto per me, perché quell'atroce senso di esclusione che mi aveva tormentato nei giorni scorsi cadesse all'istante." The "volto materno della città," complete with its soothing effect and its capacity to erase feelings of exclusion, evokes the completely imaginary sense of oneness that the infant can experience in the exclusivity of the narcissistic pre-oedipal relation with the mother, where each offers the other a perfect satisfaction of desire. While this relation is extremely important and constitutive of the child's emerging identity as a subject, it is a stifling one and if unmediated leaves no room for growth and independence (Wright 315).

In the Freudian paradigm, it is the oedipal crisis which provides this mediation: it forces the male child to recognize the difference between himself and his mother, and to embrace the "sameness" that connects him instead to the father. By making this identification and relinquishing the bond with the mother, he accomplishes the passage from "nature" to "culture," but the memory of the maternal connection remains lodged in the unconscious, leaving behind a sense of nostalgia and loss — exile — that is a permanent facet of the human condition. This sense of loss and incompleteness provides the basis for much constructive action in the world: indeed, the acknowledgement of "difference" from the mother is the very motor of culture and society. Where this recognition of difference, this recognition of one's "exile" from this early paradise fails to take place, paralysis of the will sets in.

Paralysis of the will is a theme that runs across all three stories of the trilogy, and in all cases is associated with the theme of exile, or rather the failure to embrace exile. In *Gli occhiali d'oro*, the narrator tells the story of his and the dignified physician Dr. Fadigati's parallel experiences of humiliation at the hands of the citizens of Ferrara, when their Judaism and homosexuality respectively become problematic. In both cases, paralysis of the will is the result of the difficulty of acknowledging one's outsider status. Dr. Fadigati prefers to tolerate the insults of Ferrara's citizens rather than to react and acknowledge his "difference." As long as he turns a deaf ear and fails to react, he deludes himself into believing that he can avoid the isolation which eventually descends on him anyway, when he loses his position at the hospital. So, too, the young Jewish protagonist prefers to endure the indifference and offensive remarks of his peers

rather than to speak up as a Jew and defend himself, since to do so would also mean acknowledging his own marginalization.

The feeling of belonging to the mainstream of society that upper-middle class Jews enjoyed during the golden period of integration in post-Unification Italy had clearly dissipated, but to recognize that the sense of community was in fact an illusion and that acculturation did not necessarily mean acceptance was another matter. The young man's problem is mirrored in that of the narrator, who is telling his story twenty years later. It is 1957, Italy is in the throes of attempting to reconstitute itself as a nation after the traumas of war, and again, speaking as a "Jew," as part of a group that had been violated and massacred on the basis of its difference, is difficult. Burying the horrors of the past seems easier, and more in keeping with the prevailing discourse of reconciliation, but the price to be paid is the loss of one's history. Bassani as a writer made his choice clearly, but his narrator is more reluctant and "comes out of the closet" as a Jew only halfway into his account of Dr. Fadigati's tragic fate. For both the narrator and the protagonist, breaking the silence means stepping out of the fantasized inner circle and taking one's place in the ghetto or, as it were, behind the barbed wire of the concentration camp:

> E mentre Nino pieno di disagio taceva, io sentivo nascere dentro me stesso con indicibile ripugnanza l'antico, atavico odio dell'ebreo nei confronti di tutto ciò che fosse cristiano, cattolico, insomma *goi. Goi, goìm* : che vergogna, che umiliazione, che ribrezzo, a esprimermi così! Eppure ci riuscivo già — mi dicevo — : diventato simile a un qualsiasi ebreo dell'Europa orientale che non fosse mai vissuto fuori dal proprio ghetto. Pensavo anche al nostro, di ghetto, a via Mazzini, a via Vignatagliata, al vicolo-mozzo Torcicoda. In un futuro abbastanza vicino, loro, i *goìm*, ci avrebbero costretti a brulicare di nuovo là, per le anguste, tortuose viuzze di quel misero quartiere medioevale da cui fin dei conti non eravamo venuti fuori che settanta, ottanta anni fa. Ammassati l'uno sull'altro dietro i cancelli come tante bestie impaurite, non ne saremmo evasi mai più.
>
> (226-27)

As he tells his story of the terrible recognition of his fate as a Jew and only a Jew, intertwined with the story of Fadigati's fall from grace once he openly takes a sadistic and opportunistic young lover, slowly it emerges that his relationship to the unfortunate doctor is fraught with tensions and ambiguities, even now that he is dead and so many years have passed. Frequently, when he speaks of Fadigati's suffering at the hands of the citizens of Ferrara, it is difficult to tell with whom he sides. Sometimes his voice is that of the outsider, sympathetic to Fadigati's plight; sometimes it is that of the bourgeois *benpensante*, scandalized by Fadigati's unbecoming conduct, and especially by his refusal to "play by the rules," to hide his homosexuality so as not to offend his co-citizens. Gradually the source of the narrator 's unease in speaking of Fadigati becomes clear. Just as he had difficulty acknowledging his Jewishness then and still does now, so too he had difficulty then and still does now acknowledging his shared experience as

a Jew with Fadigati's as a homosexual. It is this difficulty, this enduring ambivalence toward Fadigati precisely because of his homosexuality that the reader comes to understand as the ultimate irony in this story.[3]

So fraught with discomfort is this identification for the narrator that at a crucial moment in the story — he is recalling an afternoon in Riccione when he was about to leave the house to meet Fadigati — he gratuitously calls attention to his own heterosexual erotic experiences, clearly to dispel any doubts in the reader as to which side of the divide he is on and to reduce his own anxieties as a narrator now recalling that afternoon:

Ero vestito da tennis. Con una mano tenevo la bicicletta dal manubrio, con l'altra la racchetta. Tuttavia [mio padre] mi domandò:
"Dove vai?"
Due estati prima, sempre a Riccione, ad una quindicina di giorni dall'aver trionfato nell'esame di maturità ero finito a letto (ed era stata la prima volta, in assoluto!) con una trentenne signora milanese, conoscente occasionale di mia madre. In dubbio se essere fiero o preoccupato della mia avventura, per due mesi buoni il papà non aveva perduto uno solo dei miei movimenti.

(217)

When Fadigati calls him at home one day, really only in search of company since he is now a complete outcast, the protagonist's anxiety outweighs any sympathy he may be feeling for him:

Parlò ancora: della cagna, degli animali in genere, e dei loro sentimenti, che sono così simili a quelli degli uomini — disse —, anche se, "forse," più semplici, più direttamente sottomessi all'imperio della legge naturale. Quanto a me, mi sentivo ormai sulle spine. Preoccupato che mio padre e mia madre, di certo tutti orecchi, capissero con chi stavo conversando, mi limitavo a rispondere a monosillabi. Speravo anche, in questo modo, di indurlo ad abbreviare. Ma niente. Pareva che non gli riuscisse di staccarsi dall'apparecchio.

(238)

Fadigati's isolation has becomes absolute, in contrast with the narrator's relative isolation as part of a community of outcasts. The doctor's suicide by drowning in the waters of the Po takes place after the protagonist's failure to keep an appointment with him, and we can see that this failure still haunts the narrator now, years later. Though he continues to deny his part in the tragedy, the image of the black magnolia tree in the downpour betrays his sense of guilt:

Piovve tutto sabato e tutto domenica. Anche per questo motivo, forse, scordai la promessa di Fadigati. Non mi telefonò e nemmeno io gli telefonai: ma per pura dimenticanza, ripeto, non già di proposito. Pioveva senza un attimo di tregua. Dalla mia

[3] For a detailed analysis of this aspect of the novel see Kroha.

camera, guardavo attraverso la finestra gli alberi del giardino. La pioggia torrenziale sembrava accanirsi particolarmente contro il pioppo, i due olmi, il castagno, ai quali veniva via via strappando le ultime foglie. Soltanto la nera magnolia, intatta e gocciolante in modo incredibile, godeva visibilmente dei rovesci d'acqua che la investivano.

(239)

In this first novel, then, the failure to react to antisemitic attacks, thus acknowledging "difference" and hence "exile," is put in parallel with a failure on the young man's part to be sufficiently secure in his own heterosexual masculinity to reach out to Fadigati without fear. The young man's crippling desire for the narcissistic and reassuring mirroring of the "maternal city," to erase the hostility of the environment, alludes to an unconscious enduring pre-oedipal stance, which is at the root of both his homosexual panic and his passivity in the face of the adversity which has befallen him as a Jew.

Passivity is a major theme in *Il giardino dei Finzi-Contini* as well. The Finzi-Continis refuse to recognize, or at least to react to what is going on in the world around them, and it is this attitude that eventually leads to their deportation at the hands of the Nazis and their collaborators. Their apparent indifference to the anti-Jewish campaign is remarked upon frequently by the narrator, who notes not only Prof. Ermanno's focus on Jewish genealogy and the past to the detriment of the current crisis, but also the family's general indifference to the illness that finally kills the son Alberto, a lifeless repressed homosexual. We never know exactly what the cause of this indifference might have been, since the story is told exclusively from the narrator's limited perspective. But everything we find out about the Finzi-Continis leads us to believe that the source of their paralysis is indeed their failure to accept their condition as "exiles," in other words as Jews.

This may seem paradoxical at first, since they themselves seem to have chosen exile, for they are cut off from both Gentile and Jewish society and keep to themselves in their magnificent home with its surrounding garden:

Chissà come nasce e perché una vocazione alla solitudine. Sta il fatto che lo stesso isolamento, la medesima separazione di cui i Finzi-Contini avevano circondato i loro defunti [a reference to the long description of the their family tomb which opens their story], circondava anche l'*altra* casa che essi possedevano, quella in fondo a corso Ercole I d'Este.

(256)

Much to the annoyance of more mainstream Jews like the protagonist's father, who sees them as *parvenus* who have let their quick ascent from the ghetto go to their heads, they have surrounded themselves with the trappings of the Gentile aristocracy, so much so that they live in a former Este Renaissance villa reminiscent of Ferrara's once prominent courtly society. Their wish, in other words, is not to belong to the productive and progressive sectors of post-

Unification society nor even to the landed bourgeoisie, but to count themselves among the nobility of the nation, such is the extent to which they have become victims of the mirage of upward mobility promised by the emancipation of the Jews in the New Italy:

> Che idea da nuovi ricchi, che idea bislacca! [...] certo, certo, ammetteva [mio padre]: gli ex-proprietari del luogo, i marchesi Avogli, avevano nelle vene sangue "bluissimo": orto e rovine inalberavano *ab antiquo* il molto decorativo nome di Barchetto del Duca [...].
> E pazienza loro, i genitori, che appartenevano a un'epoca diversa [...] pazienza specialmente lei, Josette Artom, del baroni Artom del ramo di Treviso (donna magnifica, ai suoi dì: bionda, gran petto, occhi celesti, e difatti la madre era di Berlino, una Olschky), la quale, oltre che stravedere per la casa Savoia al punto che nel maggio del '98, poco prima di morire, aveva preso l'iniziativa di mandare un telegramma di plauso al generale Bava Beccaris, cannoneggiatore di quei poveri diavoli di socialisti e anarchici milanesi [...]. Il professor Ermanno e la signora Olga, tuttavia (lui un uomo di studi, lei una Herrera di Venezia, e cioè nata da famiglia sefardita ponentina *molto* buona, senza dubbio, però piuttosto dissestata, e d'altronde osservantissima), che razza di persone si erano ficcati in mente di essere diventati, anche essi? Dei veri nobili?
>
> (259-60)

It is to sustain the illusion of having ascended to the highest ranks of Italian society that they must keep out others: any confrontation with other Jews will remind them of their ghetto roots, which must be kept in abeyance, while confrontation with Gentiles will invariably bring home the truth of their "difference." It is no coincidence that Bassani has chosen to emphasize the garden, for they have created an Eden before the Fall in which there is no "knowledge" and no awareness of "difference," even in the face of the most brutal political and social realities.

This narcissistic paradise is akin to the "maternal face" of Ferrara that the protagonist seeks as he looks down upon the Jewish cemetery in *Gli occhiali d'oro*. It mirrors the Finzi-Continis' wishes perfectly, allowing them to lead the undisturbed lives of leisure and disinterested cultural pursuit that might have been their lot, had they really been born Renaissance Christian aristocrats. Once the race laws of November 1938 enter into effect, the Finzi-Continis do, it is true, allow other Jews into their enclave and they do abandon their own private Spanish synagogue to join the Italian synagogue as a gesture of solidarity, but there is no action on their part otherwise, and no discussion of the events of the day. Their princely home and lush gardens become the theater of their dogged unwillingness to re-embrace the reality of their exile, their determination to sustain the fantasy of oneness with, and belonging to, a fantasized superior Gentile aristocracy.

And it is this unwillingness that explains why the garden and the Finzi-Continis become the protagonist's chosen refuge once he is banned from the tennis club, the public library, and his other haunts. The paralysis of the Finzi-

Continis at this point corresponds to his own state of mind; unlike them, however, he is all too sensitive to the current crisis, but since he is unable to come to grips with it, their cocoon provides a welcome refuge from the radical possibility that he has become, like his forefathers, "just a Jew." The gates to the artificial paradise of the Finzi-Continis open just as the doors of society, or at least of Italian mainstream and Fascist society, close. The stench of death pervades this false Eden, however, and is everywhere signified: in the professor's obsession with genealogy and Jewish cemeteries, in the death of both male offspring (another male child had died earlier and is to be followed by Alberto), in the Emily Dickinson poem he translates for their daughter Micòl. So too his attraction to Micòl proves to be a sterile one, but for reasons he even now has trouble fathoming.

Bassani casts the protagonist's relationship with the Finzi-Continis in the mold of the Freudian "family romance," considered to be a phase in the adolescent or child's gradual process of individuation. In this phase, the child, dissatisfied with his own parents, fantasizes that he is really the offspring of more satisfactory ones, sometimes, as Freud says in his essay on the Family Romance,[4] of aristocratic origin. The protagonist at this time is clearly unhappy with his father, whose denial of the situation of the Jews fills him with contempt. And yet, he is not able to work out a satisfactory reaction of his own and temporarily adopts the Finzi-Continis, to whose fascination he too had fallen prey as a young boy, as "worthier parents." This "adoption" allows him ultimately to disengage both from his own family's values as well as from those of the Finzi-Continis, and to embrace his "exile" with courage and fortitude (as is suggested by a reference to time subsequently spent in a Fascist prison).

But before he can do so, he must come face to face with the beautiful Micòl Finzi-Contini. In the encounter with her, he finds himself afflicted with the same paralysis that plagues him *vis-à-vis* the turn of events in the outside world. His romantic misadventures with Micòl, who is constructed in his fantasies as a sort of Aryan-Jewish princess, provide the key, in this particular novel, to an understanding of the connection that Bassani wishes to create between exile and difference. At a superficial level Micòl exists as a locus of "non-difference" in the protagonist's fantasies simply by virtue of her blonde good looks, her relaxed and urbane demeanour, her grace and skill at tennis. What could be farther from the image of the ghetto Jewess than this young woman, who provides the protagonist with the illusion that he is in the company of a beautiful Gentile aristocrat who also happens to be a Jew? In the garden-of-soon- to-be-horrors, all difference is suspended (not unlike the situation in Armida's garden in Tasso's *Gerusalemme liberata*).

[4] For a definition of this term and for an account of its appearance in Freud's writings see "Family Romance" and "Oedipus Complex" in Laplanche and Pontalis 160-61 and 282-87.

Unfortunately, this suspension extends to his perception of her as a sexual being as well, or rather to his incapacity to perceive her as a sexual being. Years later, as he tells his story, he is still in the process of trying to understand why, one afternoon, when the perfect occasion to kiss her and thus declare his feelings for her presented itself, he was unable to overcome a paralysis that made it impossible. This failure, enshrined in words, scenes, images, and symbols fraught with meaning, is not to be confused with a mere momentary failure of nerve:

Infinite volte nel corso dell'inverno, della primavera, e dell'estate che seguirono, tornai indietro a ciò che tra Micòl e me era accaduto (o meglio, non accaduto) dentro la carozza prediletta dal vecchio Perotti. Se quel pomeriggio di pioggia nel quale era terminata d'un tratto la luminosa estate di San Martino del '38 io fossi riuscito perlomeno a dichiarami — pensavo con amarezza — forse le cose, tra noi, sarebbero andate diversamente da come erano andate. Parlarle, baciarla: era allora, quando tutto ancora poteva succedere — non cessavo di ripetermi — che avrei dovuto farlo! E dimenticavo di chiedermi l'essenziale: se in quel momento supremo, unico, irrevocabile, io fossi stato davvero in grado di tentare un gesto, una parola qualsiasi.

(329)

The answer to his question is provided, cryptically of course, by Micòl herself, for such is her role in his life, both temptress (Eve) and guide (Beatrice). They have been wandering in the garden and a sudden rainfall causes them to take refuge in the old carriage house which is now used for both the family car and general storage. In it, they see the old carriage, which is still the pride of Perotti the caretaker, the carriage that the narrator saw Micòl and Alberto riding in as children and which seems to be endowed with an aura, embodying everything that was — and still is — special about the Finzi-Continis and their world:

La carrozza attendeva davanti al portone del *Guarini* per ore e ore, non spostandosi che per cercare l'ombra. E bisogna dire che esaminare l'equipaggio da vicino, in tutti i particolari, dal cavallone poderoso di tanto in tanto calmamente scalciante, con la coda mozza e con la criniera tagliata corta, a spazzola, sino alla minuscola corona nobiliare che spiccava argentea sul fondo blu degli sportelli, ottenendo talora dall'indulgente cocchiere in tenuta bassa, ma assiso in serpa come su un trono, il permesso di montare su uno dei predellini laterali, e ciò perché potessimo contemplare a nostro agio, il naso schiacciato contro il cristallo, l'interno tutto grigio, felpato, e in penombra (sembrava un salotto: in un angolo c'erano perfino dei fiori infilati dentro un esile vaso oblungo, a foggia di calice…), poteva essere anche questo un piacere, anzi lo era senz'altro: uno dei tanti avventurosi piaceri di cui sapevano esserci prodighe quelle meravigliose, adolescenti mattine di tarda primavera.

(267)

The importance of the carriage as a symbol in this novel is testified to not

only by the length of its description and by the way in which the narration appears to caress it as it is being evoked, but by its repeated appearances in the text:

Era proprio lui, il vecchio Perotti, giardiniere, cocchiere, *chauffeur*, portinaio, tutto, come aveva detto Micòl: niente affatto mutato nel complesso dai tempi del Guarini, quando, assiso in serpa, aspettava impassibile che l'antro buio e minaccioso dal quale, impavidi, col sorriso sulle labbra, i suoi "signorini" erano stati inghiottiti, si decidesse una buona volta a restituirli, non meno sereni e sicuri di sé, alla vettura tutta cristalli, vernici, nichelature, stoffe felpate, legni squisiti — simili davvero a una teca preziosa — della cui conservazione e guida soltanto lui era responsabile.

(302)

Now, years later, they are sitting close together in the carriage which he so admires. The "moment" comes and goes. Nothing has happened. Micòl has squirmed and moved into a corner of the carriage, suddenly appearing to feel cold. As if privy to a superior knowledge about him and about life in general, she launches into a complicated speech to cover up the awkwardness of the situation, and at the same time to express her annoyance at his boyish behaviour. She contrasts the carriage with an old canoe next to it. Both canoe and carriage have lost their function and yet the canoe faces this obsolescence, this "exile" with courage and dignity, while the feminized carriage hangs on for dear life to its glorious past:

"Ha voglia, Perotti" diceva, "di spendere per questa specie di penoso rottame tanto tempo e tanto sugo di gomiti! No, da' retta a me: qui, in questa semioscurità, uno può anche mettersi a gridare al miracolo, ma fuori, alla luce naturale, non c'è niente da fare, infinite magagnette saltano subito all'occhio, la vernice qua e là è partita, i raggi e i mozzi delle ruote sono tutti un tarlo, il panno di questo sedile (adesso non puoi rendertene conto, ma te lo garantisco io) è ridotto in certi punti a una tela di ragno. Per cui mi domando: a che scopo tutta la *struma* di Perotti? Ne vale la pena? Lui, poveretto, vorrebbe strappare al papà il permesso di rinverniciare tutto quanto, restaurando e impastocchiando a suo piacere. Però il papà nicchia, al solito, non si decide..."
Tacque. Si mosse appena.
"Guarda invece là il sandolino" proseguì, e mi indicava nel mentre, attraverso il vetro dello sportello che i nostri fiati cominciavano ad annebbiare, una bigia sagoma oblunga e scheletrica accostata alla parete opposta a quella occupata dallo scaffale dei pompelmi. "Guarda invece là il sandolino, e ammira, ti prego, con quanta onestà, dignità e coraggio morale, lui ha saputo trarre dalla propria assoluta perdita di funzione tutte le conseguenze che doveva. Anche le cose muoiono, caro mio. E dunque, se anche loro devono morire, tant'è meglio lasciarle andare. C'è molto più stile, oltre tutto, ti sembra?"

(327)

This speech is the very nerve center of the novel. The carriage is a symbol with multiple possible referents in the context of Micòl's words to him, and of

the novel as a whole. Both carriage and canoe have outlived their usefulness, are "in exile," so to speak, but the manly canoe accepts its fate with all the consequences it entails. The feminine carriage, on the other hand, hangs on to a fantasized past and function that no longer pertain, much as the Finzi-Continis, perhaps, hang on anachronistically to the aristocratic past they have created for themselves, much as the Jews themselves hang on to an idea of themselves and their Jewishness which leads them to take refuge in study and in the passive cultivation of their illustrious past (see Prof. Ermanno's obsessions) instead of fighting back in the present, much as the protagonist himself is hanging onto a mother-identified, "feminized" boyhood, and failing to relate as a man to both Micòl and the events of the day. Micòl has outgrown him, just as the events of the day have left him behind in terms of what they now demand of him. It is not insignificant that the passages leading up to Micòl's speech, in which she and the protagonist are seen climbing into the carriage, evoke the stifling atmosphere of the narcissistic pre-oedipal mother-child relation: "[...] lo sportello si chiuse da solo con uno schiocco secco e preciso da tagliola. [...] Pareva davvero di trovarsi dentro un salottino: un piccolo salotto soffocante" (326); nor is it an accident that as she is about to launch into the carriage/canoe speech (she has grown tired of the protagonist's continuing comments about how "new" the carriage still seems and has just exclaimed "non dire stupidaggini, per favore!" 327), she suddenly appears much older to him: "Pareva di colpo invecchiata di dieci anni" (327). She then proceeds to give him her lesson, a lesson about sexual difference and about the serene, manly acceptance of exile as opposed to the clingy refusal to "let go of childish things."

The reasons for his inability to kiss her at that time, that is, to recognize the sexual difference between them, are soon made explicit in a dream he has. Before narrating the dream, he recalls a telephone conversation with Micòl, during which she described her room to him, and in particular her collection of Venetian glass objects, which she referred to as "làttimi":

> "Làttimi? " domandai. "Che roba è? Da mangiare?"
> "Ma no, no" piagnucolò, inorridendo al solito della mia ignoranza. "Sono vetri. Bicchieri, calici, ampolle, ampolline, scatolucce: cosette, in genere scarti d'antiquariato. A Venezia li chiamano làttimi; fuori di Venezia *opalines,* anche *flutes*. Non puoi immaginare come io l'adori, questa roba. In proposito so letteralmente tutto. Interrogami, e vedrai."
>
> (332)

The dream seizes on the similarity between "làttimi" and "latticini." First he describes the sense of bewilderment and unease he remembers feeling in the dream at finding her to be a fully grown woman and no longer the blonde child he remembered; then, suddenly, they are again in the famous carriage with Perotti and his wife as chaperones of sorts and, in the next sequence, in Micòl's

room, which is full of "roba da mangiare" (108):

> [...] giacché i lattimi non erano affatto gli oggetti di vetro di cui Micòl mi aveva raccontato, ma appunto come io avevo supposto, formaggi, piccole stillanti forme di cacio biancastro, a foggia di bottiglia. Ridendo, Micòl insisteva perché io provassi ad assaggiarne uno, dei suoi formaggi. Ed ecco si alzava sulle punte dei piedi, ecco stava per toccare col teso indice della mano destra uno tra quelli collocati più in alto (quelli lassù erano i migliori — mi spiegava — i più freschi), ma io no, non accettavo assolutamente, angosciato, oltre che dalla presenza del cane, dalla consapevolezza che fuori, mentre così discutevamo, la marea lagunare stava rapidamente montando. Se tardavo ancora un poco, l'acqua alta mi avrebbe bloccato, mi avrebbe impedito di uscire dalla sua camera senza farmi notare.
>
> (339)

In this dream Micòl has obviously become a maternal Eve, tempting the protagonist with her milk-derived products. And yet he resists, aware that he must leave the garden before the tide rises, although he is unable to do so: a very clear depiction of his dilemma and the enormous difference in psychological maturity between him and Micòl, as well as a clear warning that the garden will soon become the site of his undoing if he does not grow up quickly, become aware of the real dangers facing him and other Jews, and decide on a manly course of action.[5] Exile from the garden and the need to leave the mother-child dyad of pre-oedipal narcissism are again intertwined in this symbolically charged scene. Not coincidentally, in this very same chapter of the novel, as he recounts an awkward telephone conversation with Micòl's latently homosexual brother Alberto, the narrator recalls gratuitously and mysteriously inventing a visit to a local brothel, needing to distance himself suddenly from the danger of any identification with Alberto, much as he did vis-à-vis Fadigati in *Gli occhiali d'oro*: "Pensa" soggiunsi a questo punto, inventando di sana pianta, e chissà quale demone mi aveva a un tratto suggerito di raccontare una storia del genere,

[5] Marilyn Schneider offers a different reading of this dream: "To the extent that Micòl and the narrator are equals, Micòl functions as her author's symbol of artistic inspiration; thus she remains chaste and mystified. Her banishment of the narrator is required for her ideal image to be preserved intact. An erotically permeated dream offers an interesting variation on the theme of chastity. [...] In the most surreal part of the dream the [*làttimi*] have changed into bottle-shaped oozing ('stillanti) small cheeses (the word *làttimi* evokes milk). A smiling Micòl invites her guest to taste one 'of the best ones,' but 'stared at' by Micòl's dog and 'anguished' about a rising tide of water surrounding the house, he declines. The explicit symbolization of sexual intercourse has Micòl (the threatening 'female' water) — in apt proximity to her bed — proposing sex (the oozing 'male' cheese); but the exposed and imperiled narrator, longing for the protection of an 'outside,' a non-Finzi-Continian space, refuses her offer. The dreamworld projection of a sexually available Micòl reins in its own desire *in order to protect the narrator*, whose creative 'oozing' must depend on his pen and not his penis" (125).

"prima di tornare in stazione ho trovato perfino il tempo di dare un'occhiatina in via dell'Oca" (341).

The failure to do the manly thing by kissing Micòl at the opportune moment is alluded to again in the last two paragraphs of the epilogue. Here the narrator is speaking of Giampaolo Malnate, the Gentile Marxist who was one of the regular guests at the garden and with whom the protagonist imagines Micòl to be having an affair, after she makes clear her lack of interest in him. Malnate is the only model of an active, anti-Fascist stance in the novel, and, as such, ultimately provides the role model for the protagonist to join the Resistance (though his participation in the Resistance is only alluded to once). He and Malnate, in the time following Micòl's invitation to the protagonist to stop coming to the garden, meet outside and become friends, in a father-son sort of way. They visit a local brothel together (though Malnate abstains) and engage in political conversations meant to lead the way to manly militancy for the passive, bookish, sheltered protagonist attempting to come to grips with a world gone mad. In the epilogue, we are told that Malnate died on the Russian front. The narrator recalls that Malnate never quite understood the Finzi-Continis' passivity in the face of the encroaching storm:

> Certo è che quasi presaga della prossima fine, sua e di tutti i suoi, Micòl ripeteva di continuo anche a Malnate che a lei del *suo* futuro democratico e sociale non gliene importava un fico, che il futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga "*le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*," e il passato, ancora di più, "il caro, il dolce, il pio passato."
> E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire, di esse, appunto e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare.
>
> (450)

Here sameness (the narrator and Micòl) is associated with the "pious" (Jewish) past, while difference (Malnate as a Socialist and Gentile) is associated with the future. And the unproffered kiss (and the spectre of the carriage) returns as the only thing that might have projected Micòl into the future (and perhaps saved her from death at the hands of the Nazis). But in order to bestow the all-important kiss, our protagonist would have had to cease seeing her narcissistically and been able to embrace their (sexual) difference. Instead, "le solite parole ingannevoli," which the protagonist's inaction forced Micòl to speak, are placed here, at the novel's end, as a reminder of her success and his failure: as a good mother, she sent her son out into the world. He should, instead, have been a man to her woman and drawn her out, helped her to face her "exile" as well as his own, but was unable to do so. Just as "survivor's guilt" has motivated the telling of the Fadigati story, so too this guilt may well be at the origin of the Finzi-Contini saga.

The third novel of the trilogy, *Dietro la porta*, moves backward in time

rather than forward, and explores a moment that represents another rite of passage in the life of the protagonist: the arrival at the *liceo* in early puberty. It is 1929, there are no race laws on the horizon as yet, but our protagonist is exceedingly self-conscious and uncomfortable with what is demanded of him now: the capacity to move from the comforting, cocoon-like world of the middle school (sameness) to the larger, more impersonal world of the *liceo* (difference). While his peers seem to be moving seamlessly into their new reality, he is unhappy, unable to adapt to the circumstances, keeping to the us/them mentality:

> Avevo bisogno di sfogare la mia scontentezza, di manifestarla. Così, il primo giorno di scuola mi ero guardato bene dal partecipare al solito assalto per l'accaparramento dei banchi privilegiati, quelli cioè più vicini alla cattedra, a cui, come ogni inizio d'anno, si erano buttati i miei compagni. Avevo lasciato fare agli altri, ai *nostri* e ai *loro*, restando sulla soglia dell'aula a osservare disgustato la scena, e andando infine a sedermi laggiù, nell'ultimo banco della fila riservata alle ragazze, presso la finestra d'angolo. Era l'unico banco rimasto vuoto: un banco grande, poco adatto alla mia statura mediocre, ma invece molto al mio intenso desiderio di esilio.
>
> (455)

Here, as opposed to the situation in the first two novels, exile appears to be freely chosen, rather than being imposed from the outside. And yet this exile is the result of an inability to leave behind "childish things," to abandon past comfortable positions in favor of new stages in life. To be noted in this passage are the refusal of "manly" competition, the passivity, and the choice of seating in the girls' row. The reference to exile is repeated a few paragraphs later: "Il professor Bianchini, quello d'italiano, aveva cominciato le lezioni declamando una canzone di Dante, e un verso mi aveva molto colpito. Diceva: 'L'essilio che m'è dato a onor mi tegno'. Poteva essere la mia divisa, il mio motto" (457).

As if to seal his fate and in spite of his intellectual abilities, he gravitates for friendship not to his peers amongst the Gentile students, the leader of whom is aptly named Carlo Cattolica, but to a young, vulgar outsider who is neither his intellectual nor social equal, Luciano Pulga, and who appears not to challenge him in any way. He and Pulga become uneasy friends and study partners, but in reality, Pulga takes advantage of him shamelessly, while the protagonist finds himself strangely passive in the face of this exploitation (which here takes the form of plagiarism in class):

> Ebbene, che lui copiasse da me con così piena fiducia, con così assoluta dimissione da qualsiasi pretesa di giudizio personale, attento soltanto ad assolvere senza errori il proprio lavoro di plagiario, mi riempiva di un sentimento complesso ed invischiante, misto di piacere e di ripugnanza, contro il quale già da allora mi scoprivo indifeso, incapace sostanzialmente di reagire.
>
> (474)

They continue to spend time together in spite of the protagonist's awareness of Pulga's abuse of him, until Cattolica stages a confrontation between them, in order to bring the protagonist to a realization of the full extent of Pulga's treachery: from behind the door of the master bedroom in Cattolica's home, he hears sexual insults hurled at his mother by Pulga, while serious doubts are also cast on his own heterosexuality as well. The protagonist's world and all the idealizations it is based on come crashing down in a moment: treason and contamination have made their way into his universe, and there is safety nowhere. Just as Malnate, the most "manly" character in the *Giardino dei Finzi-Contini* warns Micòl, Alberto and the protagonist about the dangers of their blindness and passivity vis-à-vis events in the outside world, so Cattolica, who takes on this role here, is also represented as a "manly" figure, the only one of the boys in his class to have a girlfriend:

> In materia di morose io non avevo ancora avuto la minima esperienza seria, concreta. [...] Lui al contrario risultava bell'e fidanzato: in casa, e con tanto d'anello d'oro al dito. Oh, quell'anello! Si trattava di uno zaffiro montato in oro bianco, un anello importante, da commendatore, particolarmente antipatico. Eppure come avrei desiderato possederne uno anch'io! Chissà — mi dicevo —. Forse per diventare uomini, o almeno per acquistare quel minimo di sicurezza in se stessi indispensabile a passare per tali, un anello così andava bene, poteva aiutare molto.
>
> (464)

The title of the novel *Dietro la porta* is a clear allusion to another Freudian concept, the primal scene, which refers to the child's fantasies about what goes on behind his parents' closed door.[6] What is important for the purposes of our analysis of the exile motif in Bassani is that this is the scene that forces the child to become aware of his exclusion vis-à-vis the parents and, in particular, the mother. This scene oedipalizes the child, so to speak, casting him out of the narcissistic paradise of the mother/child dyad and forcing him not only to become aware of his exile, but also of his mother's existence as a sexual being. In the first novel *Gli occhiali d'oro*, he takes cognizance of his exclusion from "Ferrara" as he once knew it, from its "maternal face"; in the second novel, he seeks refuge in the garden and in Micòl's "maternal" face, but discovers that this face is his own projection, that she is a sexual being and that the garden is a false paradise (the "primal scene" in the *Giardino* takes place when the protagonist sees the light on in the hut and imagines it to have been the site of Micòl's secret midnight trysts with Malnate); in this third novel, he returns to the site of the original exclusion, "behind the door." Bassani here has the awakening to the mother's sexuality taking place in brutal circumstances and following a confusing adolescent episode of penis size comparison with Pulga, in which

[6] See "Primal Scene" in Laplanche and Pontalis 335-36.

Pulga tells him he is a homosexual. In his transition to adolescent manhood, the protagonist's uneasy Jewishness is intertwined with both his own and his mother's sexual humiliation (the latter not in fact but in word).

The insistence on Judaism and sexuality has to do with more than just Bassani's desire to give a universal dimension to the Jewish experience of exile by reducing it to a variation of two timeless exile stories which are also tales of sexual difference : the story of the Fall and the Freudian variation of the Oedipus story. In reality, there is something very historically specific about the juxtaposition of the motifs of the acceptance of sexual and ethnic difference at this time. The "femininity" inherent in the protagonist — his attachment to the feminine "carrozza" in the garden, his decision to sit in the back row with the girls, his passive submission to the taunts and abuse of Pulga in *Dietro la porta*, his reluctance to reach out to the homosexual Fadigati: all are elements that place Bassani's treatment of the exile motif within a very specific and broad discourse of Jewish identity that transcends the bounds of the Italian context in which he situates his stories. It is no secret that doubts about the masculinity of Jews were rampant in post-Darwinian pseudo-scientific discourse in the late-nineteenth and early-twentieth centuries, and these doubts were a distinct part of the discourse that led up to the Nazi genocide of the Jews as an inferior race. It was in fact, as Ritchie Robertson writes,

> a nineteenth-century commonplace that 'the Jew' (always imagined as male) was in some way less masculine than the Gentile male. The equation of Jewishness and femininity appears in Nietzsche's work as early as section 9 of the *Birth of Tragedy* (1872), where the active, Aryan, masculine myth of Prometheus and his crime of stealing fire from heaven is contrasted with the passive, Semitic, feminine myth of Eve and the sin of the Fall. In 1869 the distinguished Viennese rabbi Adolf Jellinek published a book, *Der judische Stamm (The Jewish Tribe),* with a chapter headed *'The Femininity of the Jewish Tribe'* [in which] the relationship of Jews to non-Jews is made analogous to the passive, submissive relationship of women to men. [...]
> A feminized Jewish man features in the play *Karla Buhring* (1895) by 'Laura Marholm' (the pseudonym of Laura Hansson, 1854-1905), where the violinist Karla Buhring is attracted to the Jewish intellectual Dr. Siegfried Collander. [...] His enemy Eschenmeyer describes him [as] 'a kind of half-way house and intermediate formation, to put it in scientific terms, between us and the female, and that is why women like him as a daily stimulant.' This Darwinian language proposes the feminized Jew as a kind of missing link between the Aryan man and the woman.
>
> (296-97)

Of course the most notorious of German writers to enshrine the Jewish male as "feminine" was Otto Weininger, himself a Jew and a homosexual, whose *Sex and Character* (*Geschlect und Charakter*, 1903) enjoyed a popularity amongst European intellectuals well into the nineteen thirties, and no less so amongst

Italian intellectuals, in particular those of the prestigious journal *La voce*.[7] It is certainly no coincidence that this infamous text is mentioned in *Dietro la porta* as one of the books which Pulga has managed to sneak away from his father's library (491).

Indeed, the story of the narrator's gradual coming to terms with his condition as a Jew in the terrible period of Fascist anti-Semitism becomes the story of his identification with a "Gentile" cause — the "manly" Resistance — which draws him out of the "feminine" maternal cocoon. In all three novels, the acceptance of exile becomes the equivalent of male maturity, which the protagonist has difficulty reaching because of a deep-seated insecurity, identified as a historically determined Jewish lack of "manliness," represented not only in his own drama and seen as responsible for the deaths of Fadigati and of Micòl, but in all the Jewish male figures in the novels. His own father is seen as weak ("quell'uomo mediocre, annoiato e noioso, incapace soprattutto in casa di tenersi su, di darsi un contegno" 528), Micòl's father is remembered for his limp handshake ("sentii la sua mano piccola e inerte infilarsi nella mia e subito ritirarsi" 116), while her brother is a homosexual.[8] The earlier exile of the Jews into the ghetto appears to have created an exile from manliness, represented here as a Gentile trait.

In this connection it is perhaps worth noting that in his *Interpretation of Dreams* (1900), Freud himself addresses this issue indirectly in speaking of his well-known attachment to Rome and of a series of dreams "based upon a longing to visit Rome," (282) and of his idealization of Hannibal, whom he speaks of as "the favorite hero of my later school-days"(285):

> Like so many boys of that age, I had sympathized in the Punic Wars not with the Romans but with the Carthaginians. And when in the higher classes I began to understand for the first time what it meant to belong to an alien race, and anti-semitic feelings among the other boys warned me that I must take up a definite position, the figure of the semitic general rose still higher in my esteem. To my youthful mind Hannibal and Rome symbolized the conflict between the tenacity of Jewry and the organization of the Catholic church. And the increasing importance of the effects of the anti-semitic movement upon our emotional life helped to fix the thoughts and feelings of those early days. [...]
>
> At that point I was brought up against the event in my youth whose power was still being shown in all these emotions and dreams. I may have been ten or twelve years old,

[7] For an account of its fortunes amongst Italian intellectuals see Cavaglion. For an account of the ideas expressed in it see Ritchie 299-302.

[8] Schneider sees homosexuality in Bassani's works as "a metaphor of social infertility and decay" (89) in her chapter entitled "Sexual Identity and Political Persecution." I would go farther and see it not, in the first instance, as a metaphor but, as I have taken pains to demonstrate, as a literal representation of fears about Jewish masculinity, derived and internalized from anti-Semitic discourse.

when my father began to take me with him on his walks and reveal to me in his talk his views upon things in the world we live in. Thus it was, on one such occasion, that he told me a story to show me how much better things were now than they had been in his days. 'When I was a young man,' he said, 'I went for a walk one Saturday in the streets of your birthplace; I was well dressed and had a new fur cap on my head. A Christian came up to me and with a single blow knocked off my cap into the mud and shouted : "Jew! Get off the pavement!" ' 'And what did you do?' I asked. 'I went into the roadway and picked up my cap,' was his quiet reply. This struck me as unheroic conduct on the part of the big, strong man who was holding the little boy by the hand. I contrasted this situation with another which fitted my feelings better: the scene in which Hannibal's father, Hamilcar Barca, made his boy swear before the household altar to take vengeance on the Romans. Ever since that time Hannibal had had a place in my phantasies.

(286; qtd. Breitman 104-05)

In concluding, I cite another passage from *Dietro la porta* that describes the protagonist's unease at having to leave middle school for the *liceo*. With little effort it is possible to read this excerpt as the thinly veiled protest of a particularly insecure Jew reluctant to leave the ghetto:

Fin dai primi giorni mi ero sentito spaesato, profondamente a disagio. Non mi piaceva l'aula dove ci avevano messi, posta al termine di un tetro corridoio lontano da quello allegro e familiare [...]. Non mi piacevano i nuovi insegnanti, dai modi distaccati e ironici che scoraggiavano ogni confidenza, ogni considerazione di carattere personale. [...] Non mi piacevano i nuovi compagni provenienti dalla quinta A ai quali noi della B eravamo stati aggiunti, diversissimi da noi, mi pareva, forse più bravi, più belli, appartenenti a famiglie forse migliori delle nostre: estranei, insomma, irrimediabilmente. E non riuscivo né a comprendere né a giustificare a questo proposito il comportamento di molti dei "*nostri*," che, a differenza di me, avevano subito cercato di fare comunella con "*loro*," ripagati, lo vedevo costernato, di uguale simpatia, di pari disinvolta arrendevolezza [...]. La mia fedelta, [...] la mia assurda fedeltà avrebbe preteso che una linea di demarcazione invisibile continuasse a separare anche al liceo i superstiti delle due vecchie quinte, di modo che noi della B fossimo protetti e garantiti per sempre da ogni tradimento, da ogni contaminazione.

(453-54)

The analogy between the "ghetto mentality" and pre-oedipal narcissism, on the one hand, and emancipation and oedipal difference seems clear: while the ghetto Jew was originally confined to this enclave because of his difference, in the ghetto he invariably becomes the "same." Outside of the ghetto, "sameness" is an illusion (the mirage of integration); "exile" must be accepted as a permanent condition. Moreover, the pairing of the refusal to move into a situation that entails the recognition of this permanent "exile" of the emancipated Jew with the refusal of the "manly" recognition of sexual difference situates Bassani's treatment of the exile motif within the gendered discourse of Jewish identity in vogue in the late-nineteenth and early-twentieth centuries.

McGill University

Works Cited

Bassani, Giorgio. *Il romanzo di Ferrara*. Milano: Mondadori, 1980.

Breitman, Barbara. "Lifting up the Shadow of Anti-Semitism: Jewish Masculinity in a New Light." *A Mensch among Men. Explorations in Jewish Masculinity*. Ed. Harry Brod. Freedom, CA: The Crossing Press, 1988. 101-17.

Cavaglion, Alberto Cavaglion. *Otto Weininger in Italia* . Roma: Carucci, 1983.

De Felice, Renzo. *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*. 1961. Torino: Einaudi, 1972.

Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Trans. James Strachey. Harmondsworth: Penguin, 1976.

Kroha, Lucienne. "The Structures of Silence: Re-reading Giorgio Bassani's *Gli occhiali d'oro*." *The Italianist* 10 (1990): 71-102.

Laplanche, Jean, and Jean-Baptiste Pontalis. *The Language of Psychoanalysis*. Trans. Donald Nicholson-Smith. New York: W. W. Norton and Company, 1973.

Robertson, Ritchie. *The "Jewish Question" in German Literature 1749-1939*. Oxford: Oxford UP, 1999.

Schneider, Marilyn. *Vengeance of the Victim. History and Symbol in Giorgio Bassani's Fiction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.

Weininger, Otto. *Sex and Character*. New York: Burt, 1906.

Wright, Elizabeth, ed. *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*. Oxford: Blackwell, 1992.

Cinzia Sartini Blum

Toni Maraini's *vivere vagabondo*: Exile as the Last Utopia

In *Mitografia dell'esule*, Giuseppe De Marco calls attention to the central role that the theme of exile, in its various inflections, plays in Italian literature from the Middle Ages to the present.[1] While De Marco's approach is not strictly chronological, he points to a development whereby the traditional representation of exile as an individual, heroic *iter* gives way to the contemporary image of a common drifting into anonymous alienation:

> "Questa, purtroppo, è la chiara diagnosi della crisi che vive l'uomo ad ogni angolo di strada, quest'uomo che cammina in mezzo alla folla, anonimo fra gli anonimi, esule fra gli esuli, proteso nella esplorazione di questa condizione di incertezza, di angosciata perplessità, di disperazione esistenziale, naufragando nell' 'aiuola che ci fa tanto feroci' (*Pd.* XXII, 151)."
>
> (97-98)

Such a depressingly monochromatic depiction of the present is indicative of a predominant mind-set in the Italian critical establishment. Only an unhealable sense of loss seems to lie in the wake of the modern crisis of values, which marks "the end of History" for the "decentered" subject of contemporary theory — a subject paralyzed by nostalgia because unable to relinquish the impossible dream of totalizing pursuits. But what about those who were traditionally marginalized by the lamented (or desecrated) *certezze* of the past, that is, by systems of values predicated on Eurocentric and phallogocentric ideologies? From the viewpoint of History's outcasts — namely women, who are not present in De Marco's survey — the crisis of the West's "universals" may have contributed to create a propitious climate for intellectual journeys into uncharted territories. As many women writers have argued and shown, these various journeys seek to connect a vital heritage with the precarious present, and with the future still to be written. I will focus on one such challenging *percorso*: the unique experience of Toni (Antonella) Maraini, a poet, novelist, art historian,

[1] "L'esilio, così, si profila nella molteplicità dei significati e delle espressioni: esilio come sanzione dell'allontanamento dalla propria patria, quindi come bando (Dante), oppure come condizione di relegazione e domilicio coatto (C. Levi, C. Pavese), ovvero come fuga, vita solitaria (Petrarca, Tasso, Leopardi); l'esilio ancora è vissuto come categoria di negazione-assenza; infine l'esilio nella letteratura contemporanea si rivela come condizione esistenziale di solitudine, nostalgia, angoscia" (De Marco 11).

and scholar of Maghreb, whose work speaks of exile as a precondition for nomadic adventures of thought. The challenge Maraini takes on is to cross old intellectual boundaries as well as newly established ones, questioning given notions of cultural identity while also searching for enduring values. In this journey, she revives the trope of exile as "l'ultima utopia."[2]

Sealed in Stone

Maraini's first novel, *Anno 1424* (1976), was inspired by a famous place of French medieval history, the Cemetery and Church of the Holy Innocents. As the author explains in her preface to the English edition, this was "*the* cemetery for the Parisian people" and also their most popular gathering place: by daytime, the center of various social activities; and at night, the sanctuary for all sorts of outcasts (*Sealed in Stone* 9-10; emph. in original text). The church's outer walls served also as a place of exile for the "immured," who by sentence or choice were sealed up in small stone cells facing the yard. Consulting documents on the cemetery's history, Maraini found mention of a young woman called Alix la Bourgotte: "A young novitiate of the Hopital de Saint-Catherine, [who] renounced the world in 1418, and chose to spend the rest of her life walled up in the Cemetery of the Holy Innocents, communicating with the outside world only through an opening the size of a large brick. She died forty-eight years later, venerated by then as a mystic" (*Sealed in Stone* 10).

In *Anno 1424*, this historical figure becomes the heroine of a symbolic tale set against the backdrop of the English invasion, at the time of the famous staging of *La Danse Macabre* or *Triomphe de la Mort*, which was performed in the churchyard by the cemetery. Viewing this fascinating place as a metaphor of the world — "[u]n mondo decadente, pessimista, irrazionale, corrotto, puerile davanti alla vita, pomposo e formalista, ma nello stesso tempo un mondo innovatore e in fermento" (87)[3] — Maraini makes it the stage for an exemplary

[2] I share Mario Luzi's concern that the pervasive "circulation" of exile in contemporary literature may have reduced the trope to a cliché: "La dissidenza o lo spaesamento dell'esilio circolano [...] nel regime poetico moderno ora in modo evidente ora a un livello così profondo che solo per via di metafore possiamo decifrarli. Tutto questo ha generato molte specie di arbitri e storture. Oggi noi forse abusiamo per consuetudine e vizio mentali, nel frequentarla e nel decifrarla o nel comodamente presumerla quella metafora, quasi *topos* senza più relazione con la sostanza" (200-01). It will become apparent that the relationship between trope and historical substance is not lost on Maraini. See Edward W. Said for insightful reflections on this relationship. Said focuses on "true exile" as a "condition of terminal loss" (173), an "unbearably historical" reality (174), warning that any "instrumental" use of it may amount to "a trivialization" (182). Yet, he also recognizes that exile is "a potent, even enriching motif of modern culture" (173), and that even "non-exiles can share in the benefits of exile as a redemptive motif" (183).

[3] Unless otherwise indicated, page numbers refer to the novel's 1991 edition, *La murata*.

story of rebellion to the daily spectacle of violence, injustice, and suffering. Her heroine, Alice, is not in fact what we might expect: a mystic who chooses reclusion in order to transcend the corruption of the Earthly City through contemplative ecstasy. Alice's adolescent aspirations are driven by intellectual curiosity and by an overwhelming need for spiritual freedom. Through her books, as if traveling in distant lands, she restlessly seeks the "Thing" that may allow her to break free from the opaque, meaningless constraints of daily existence. After her father's death, however, having lost her privileged condition, she becomes painfully aware of a murkier, violent reality, which makes all scholarly endeavors seem futile.[4] She is then forced to enroll as a novice, under the name of Agnese, by a new stepfather who considers her "too strange and disrespectful" (*Sealed in Stone* 53). But the formalistic and ascetic practices of the religious order do not satisfy the novice's thirst for answers. Her first epiphany is not, in fact, a mystic experience sparked by ritual prayer or solitary contemplation; it is a moment of intense connection with life, established upon witnessing an innocent man's execution. The recluse recounts this life-changing moment in one of her internal monologues:

> Quando mi vide, mi guardò. Seguì il percorso che va in fondo, attraverso questi buchi neri che abbiamo nelle orbite, e giù sino alle vertebre. Mi ha comunicato in una zona senza tempo dove esistiamo, attraverso gli strani canali del nostro corpo ma che nel corpo lasciano solo un ricordo, un riflesso lontano. Dietro di lui c'era la Cosa. Ed è allora che ho capito che la Cosa si trovava in uno spazio completamente diverso dal nostro [...]. Quello che noi pensiamo come fuori era di colpo diventato un "dentro" minuscolo e relativo. Il vero oltre, il vero lontano, era immenso, vasto, spazioso, assolutamente differente nelle sue dimensioni *eppure* vicinissimo a me: mi veniva trasmesso da dentro un corpo, dalle pupille di quel viso. Qualcosa che in un attimo mi sembrò di intuire così chiaramente, doveva misteriosamente connettere lo spazio illimitato a un soffio impalpabile interiore al nostro corpo.
> Per molto tempo dopo, già nella cella, avevo continuato a pensare che quell'uomo avesse deposto in me la sua vita, che l'avesse fatta fuggire di corsa attraverso il mio corpo. Come quando si lancia una barca in un fiume che conduce in un posto inaspettato.
> (109-10; emph. in original text)

As she meets the victim's gaze, Alice/Agnese experiences a transfusion of life, which opens up new channels for ecstatic communication. An obvious antecedent to this scene is the most famous letter of St. Catherine of Siena,

[4] "Adesso che comincio appena a capire i fatti così chiaramente esposti all'interno della città stessa, adesso che comincio a capire cosa conta veramente nella logica, nelle arti e negli intestini di un corpo umano, adesso — pensavo — nessuno mi ascolterà più. Ormai chi ero io? più niente, nessuno. Uscita dal circuito delle carte sigillate. Per fortuna, pensai subito dopo, per fortuna sono uscita da questa grande illusione, l'illusione di andare discutendo con pertinenza su cose assolutamente inutili" (46).

which vividly relates how the saint is enraptured upon assisting a young gentleman from Perugia, Niccolò Toldo, condemned to death for speaking critically of the Sienese government.[5] There are, however, significant differences between the two texts. Maraini's heroine is deeply affected by the man's dignified, defiant attitude, whereas Catherine inspires the terrified youth to accept the will of God and even share her own exaltation at the moment of death. Furthermore, in Catherine's ecstatic vision the soul leaves the dead man's body and is transported to the divine by the Savior's otherworldly Grace. For Alice/Agnese, ecstasy is instead a moment of immanent transcendence: an exteriorization of the self through shared sentiment with the other, resulting in her assumption of the victim's call for a better world: "insurrezione quotidiana ed espansione dell'anima" (120).[6] Because she feels incapable of transforming the world that surrounds her ("Non potevo infrangere la vita dal di fuori" 112), the heroine chooses reclusion as a way of changing things from within — a way of aspiring to that "ideal city" which is justice on earth. People, she decides, can fight with the little means they have, as the innocent man did, with his countenance before an unjust sentence:

> Se la città ideale è l'idea che l'uomo si fa della vita, se è veramente l'aspirazione di tutta la gente che chiede giustizia, se è la meta dell'espansione della loro coscienza, se è di questa città che parlano i riformatori, i predicatori, i rivoltosi e tutte le persone che nella loro vita quotidiana percorrono le strade guradando al di là, oltre, lontano, al modello esemplare che ancora ci sfugge, ebbene, allora bisogna cercare di rendere questa città possibile.
> Come? Io non lo so. Non sono un condottiero, un rivoltoso con le armi. Sono qualcuno che nella vita non ha potere sulle cose, che non ha presa sulla materia. *Ho voluto fare del mio corpo un ponte. Non ho ripudiato la realtà, ma l'ho in un certo senso inghiottita*; lanciata in una via a strapiombo perché in questa terra esista un corpo, uno dei tanti, perpendicolari al cielo.
>
> (119; emph. added)

[5] See letter CCLXXII, "A Frate Raimondo da Capua dell'Ordine de' Predicatori" (Misciattelli 173-78).

[6] On this narrowest meaning of ecstasy as "ex-stasis," or the exteriorization of the self, see Maffesoli 43. Maffesoli discusses the role of the ecstatic experience of shared sentiment in every-day life, arguing that it is the driving force in basic mechanisms of identification and participation upon which the social bond is built. According to Maffesoli, such archaic, tribal mechanisms characterize the climate of eras, like ours, in which people feel alienated from the distant economic-political order: "[...] at certain periods of history, when the masses are no longer interacting with those in government [...] the political universe dies and sociality takes over. [...] I believe that this movement is a swing of the pendulum, proceeding by saturation; on the one hand, direct or indirect participation predominates; on the other hand, there is an increased emphasis on everyday values" (46).

Passages such as this lead us to venture an interpretation of the novel's central image: the protagonist's exile in a cell attached to a wall that encloses "a metaphor of the world itself" (*Sealed in Stone* 10). This image can be related to a most influential trope of twentieth-century Italian poetry: the wall that defines the horizon of Eugenio Montale's poetic world. For Montale, this trope figures existence as exile from meaning: the poet searches for the breach in the wall that may afford him a glimpse of the absolute, but fears an engulfing void, which awaits him beyond the sheltering screen of his limited perception. Similarly, young Alice feels trapped by the opaque screen of a senseless "spettacolo ingannatore" (36), and envisages a total, annihilating "absence":

> Ero già murata allora, quando correvo là dove si bruciano i covoni del grano e vedevo d'un tratto davanti a me delle montagne di polvere fina fina e trasparente. Ogni cosa era quella e l'emblema di un'altra. Come se stessi vivendo nella fessura di un'immagine; nel riflesso di un doppione. Allora mi fermavo e tutto diveniva translucido. Quel momento era cristallizzato eppure liquido. Era sonoro; sentivo il sibilo violento della forza magica che tiene tutto compatto. Presente, intenso e pronto. Il sole, i campi attorno, ogni dettaglio e sasso, uscivano da me eppure loro stessi mi contenevano in uno spazio tondo come un alambicco di cristallo. In quell'istante coincidevano tutti i nostri battiti accumulati: del mio corpo, delle foglie, delle pietre, delle nuvole. Il resto era la morte, la morte più terribile e totale: l'assenza di me e l'imputridimento.
> Restavo così sinché qualcuno mi chiamasse; allora una rete invisibile mi ripiombava addosso e mi rendeva più prigioniera e assente che la terra e le mura che mi rinchiudono qui, adesso, in questo spazio afoso.
>
> (33)

This passage recalls, in particular, the "miracle" that Montale foresees in "Forse un mattino andando in un'aria di vetro."[7] But in Montale's poem the poetic "I" anticipates a moment of stupefied terror: he expects to find sheer nothingness behind the simulacrum of things, and will therefore return to face "l'inganno consueto" in isolation, harboring a terrible secret. Maraini's heroine, instead, experiences a moment of intense correspondence with nature. And later, by identifying with a victim of injustice, she will have a positive epiphany. Moving then into a liminal space *in* the wall, she will see through society's deceptive constraints without fear of losing herself, and will thus solidify her connection with life.

The "immured" also connects with history by becoming a bridge through which others can pursue their own ways to consciousness. Her path converges

[7] "Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo: / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore di ubriaco. // Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto / alberi case colli per l'inganno consueto. / Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto" (Montale 40).

with those of three other characters, who share a condition of exile or estrangement, and are driven by a common unrest: "il Gran Turco," a beggar poet and "vaga/mondo," who must contain his wandering within the cemetery — the asylum for all refugees; "il Boemo," a Bohemian heretic, who has been banished and condemned to be a perpetual pilgrim for his political radicalism; and "il Lombardo," a young Valdese, who seeks new outlets for the rebellious spirit he has inherited from his ancestors. The recluse feels an affinity with the beggar poet and addresses him in her mental monologues. The poet, in turn, talks to her as to a guiding presence: "Una cosa che metti nella tua testa e la porti via, le parli e viene ogni tanto in sogno per liberarti da un incubo" (64). And the wandering Lombard receives direction from the Bohemian intellectual, who incites him to fight for social justice. From the recluse, to whom he appeals for a sign, he receives the final answer that gives him the necessary source of inner strength: a call to be part of "il divenire della coscienza" (164). We can find a gloss to this message earlier in the text, when the authorial voice interjects in the Lombard's internal monologue, as if responding to his doubts about the reason for Alice's choice:

> *Una* spiegazione infatti, non c'è, se non quella di una confrontazione storica fra una realtà e un individuo, Alice/Agnese in questo caso, una giovane donna altrettanto tenace e vulnerabile quanto il Lombardo. E in quell'epoca di contraddizioni, persino un uomo così insolito come il Boemo, un individuo inaspettato in quella città — un comunista hussita membro di un popolo in rivolta e portavoce del pietismo laico dei Fratelli della Legge di Cristo — è ugualmente uno che cerca delle risposte assolute. — Altrimenti — diceva — saremmo materia e non discernimento. — Questi individui così diversi per educazione e origine, coscienti e visionari, abitati da strani monologhi, da contrasti e tensioni inconciliabili, non è un caso che convergano verso le stesse idee e le stesse aspirazioni, tanto grande è il bisogno di qualcosa di nuovo.
>
> (142-43; emph. in original text)

If we focus, from a feminist perspective, on the "becoming of the consciousness" of woman as a historical subject, the protagonist's exile bears witness to a historical predicament. To an independent fifteenth-century woman, reclusion could appear as the only way to escape the social constraints stifling her existence. As we have seen, however, the heroine's choice is also symbolic of a universal predicament, and is intended to inspire all those who still search for answers to unsettling questions.

Maria Corti's introduction underscores the originality of this "[s]trano e mirabile libro" by arguing that it offers a brave message at a time when narrative is characterized by a new kind of conformism: "[...] lo sperimentalismo in narrativa comincia a farsi maniera di se stesso e un nuovo conformismo porta a celebrare con qualche monotonia e compiacimento la crisi o la negazione dei valori" (*Anno 1424* 3-4). Going against the current, Maraini writes a book about the real world hidden behind the false one, a world which is not "un accumulo di

eventi o di segni linguistici, ma un concorrere di atti di coscienza" (*Anno 1424* 4). "Strange," according to Corti, is the sensation that we, the readers, experience in discovering that the novels' characters, who wander "nella geografia del nostro io," gravitate around a common principle — the awakening of consciousness, the "Thing" buried deeply within the self, without which reality remains "un insieme di immagini illusorie" (*Anno 1424* 3). Presumably, such a sensation is called "strange" because readers do not expect — from a contemporary author — a strong, positive message: a call to find a point of inner strength through introspection and a critical, yet constructive involvement in history.

A different introduction, penned by Alberto Moravia, appears in the novel's 1991 edition entitled *La murata*, and in the 2002 English translation, *Sealed in Stone*.[8] Moravia also calls the book "strano e necessario" because of its affirmative message; but unlike Corti, he further distances himself from it. The opening lines of Moravia's piece offer an apocalyptic perspective that causes any positive approach to appear illusory and vain:

> Viviamo in un'epoca indecifrabile, ostinatamente e perversamente insignificante. Contro l'epoca cozza invano la tendenza costituzionale dell'umanità a cercare, al di là del reale apparente e provvisorio, una realtà invisibile e definitiva. Di fronte a questa eversività enigmatica, almeno nel campo della letteratura, si possono notare due atteggiamenti fondamentali: quello di chi accetta l'insignificanza del mondo e si studia di riprodurla nel gioco rigorosamente convenzionale della scrittura, e quello di chi, invece, cerca — appunto — il significato al quale sembra riferire l'insopportabile e assurdo significante. Ma il guaio è che l'epoca non è soltanto insignificante ma, anche, oggettivamente catastrofica e dunque, in modo tutto nuovo (l'Ecclesiaste dice: *niente di nuovo sotto il sole*, ma l'Ecclesiaste era un contadino dell'età del bronzo e si sbagliava) praticamente invivibile.
>
> (5; emph. in original text)

Since Maraini interrogates the past in search of analogies, "per dare un senso al

[8] A note to the introduction in *La murata* indicates that Moravia wrote it in 1976 "per l'edizione americana" (8). A slightly abridged translation of Moravia's piece appears in *Sealed in Stone*. In a recent e-mail communication to me, Maraini has explained the history of this preface as follows: "[...] la prefazione di Moravia era stata scritta prima ancora che *Anno 1424* fosse pubblicato; lui aveva letto le bozze e si era entusiasmato. Ma io non l'avevo usata e avevo scelto quella di Maria Corti perché volevo evitare un nome troppo famoso e troppo vicino alla mia famiglia. Poi fu ventilata la proposta, nel 1976 stesso, di un editore americano e pensai di lasciare per quella edizione la prefazione di Moravia. Ma ero tornata in Marocco e non mi occupavo delle mie cose, così non se ne fece più nulla. L'edizione americana attuale è cosa del tutto nuova, il contatto è stato trovato grazie alla tenacia di Arthur Bierman che anni fa aveva tradotto il libro e se ne è occupato con passione. È stato lui a suggerire di riprendere il testo di Moravia, visto che era rimasto inedito in inglese."

nostro futuro" (6), she is to be placed among those who have not given up looking for meaning. Moravia's observations on the unprecedented senselessness of our time are, therefore, at odds with the author's view of history, which is announced in an epigraph: "Nel presente che ci circonda non vi è meno di fittizio che nel passato il cui riflesso chiamiamo storia. Soltanto se noi interpretiamo una forma del fittizio con l'altra, nasce qualcosa di non vano" (9).[9] Despite such a difference in perspective, Moravia is clearly drawn to the novel, which he praises for a writing that infuses history with poetry ("una scrittura ferma e oggettiva sotto la quale, però, scorre, ininterrotta, una tensione lirica," 7). The final lines of his introduction, highlighting the book's affirmative message, might even be read as an endorsement: "Quello che questo libro afferma è che i nostri dubbi e le nostre paure possono trovare una risposta nella scoperta individuale della consapevolezza e della coscienza" (8). In the translation, however, these lines are omitted. As a result, the contrast between the introduction and the novel appears to be accentuated.

While Moravia's words resonate with the postmodern notion of the end of history, Maraini's approach calls to mind reflections on history by various feminist writers, who question the politically indifferent attitude of much postmodern culture. I refer, for instance, to the proceedings of a series of seminars on the theme "Il viaggio/le donne tra nostalgia e trasformazione," where woman's movement in time is recurrently described through figures of wandering and spiraling progress.[10] One can also draw connections with the Italian historicist tradition, from Vico — whose definition of the intrinsic relationship between the history of civilization and the modifications of the individual mind is quoted at the beginning of the novel — to the contemporary debate on hermeneutics and *pensiero debole*.[11] But as we proceed to examine Maraini's later writings, which portray her authorial persona as an exile and wanderer, it becomes apparent that her work cannot be squarely set against the background of any single movement, theory, or tradition.

Wandering in a Land of Exile

Like exile, wandering is a ubiquitous trope in contemporary literature. As a recurrent figure for women's intellectual projects, it conveys the shared desire to depart from hegemonic schemes of thought. Rejecting exclusionary views of

[9] This quote is from an unidentified text by the Austrian playwright, poet, and essayist, Hugo Von Hofmannsthal (1874-1929).

[10] See, in particular, Fraire's essay, which defines woman's journey as "viandanza" and describes it as a spiraling movement, a continuous return to a new point of departure.

[11] See Borradori's introduction to *Recoding Metaphysics* for relevant comments on the "phenomenological structure" of *pensiero debole*, which "precludes the analysis of the unconscious [...] but not the analysis of the anamnesis of the historic and formal accretions of its appearing" (13).

subjectivity, nomadic discourses commonly emphasize process, dynamic interaction, and fluid boundaries. There can be, however, significant variation among the intellectual trajectories figured by this trope. A good parameter for measuring divergence is the horizon of referents within which wandering takes place. I will briefly outline one prominent itinerary as a way of introducing Maraini's view of her own *estraneità* from Western approaches to cultural identity, including those currently explored by feminist thought.

Rosi Braidotti's *Nomadic Subjects* is a major contribution to the Western feminist debate and an unavoidable point of reference for any critical discourse on nomadic writing. In exploring nomadism as a figure for contemporary subjectivity, the cosmopolitan Braidotti establishes direct connections with various feminist theories of gender and with French poststructuralist thought.[12] In particular, she refers to Gilles Deleuze's emphasis on the positive role of the unconscious, connecting her trope of the nomadic subject to the metaphor of the rhizome, which for Deleuze represents "the labyrinthine dispersion of the desiring subject."[13] Such an approach must negotiate a theoretical crux: namely, how to reconcile the political necessity to posit female subjectivity with the postmodern deconstruction of the subject. Like other feminists who engage in a dialogue with French poststructuralism, Braidotti negotiates the crux by theorizing "a subject in transit and yet sufficiently anchored to a historical position to accept responsibility" (10).[14] Invoking the Kristevan notion of a two-tiered level of becoming, Braidotti represents history as a discontinuous line, which twists and turns through different levels of experience, crossing the boundaries between body and mind, unconscious structures of desire and conscious political choices. She thus posits a fluid foundation for feminist consciousness and political agency. Maraini similarly adopts an associative logic to bridge traditional dichotomies, but situates her wandering in a political and cultural context other than those commonly addressed by feminist thought. As we shall see, in distancing herself from the Western intellectual milieu, she aims to re-establish severed connections not only between different levels of experience, but also, and most importantly, between different cultural traditions.

[12] Born in Italy and raised in Australia, Braidotti was educated in Paris, and is Professor of Women's Studies at the University of Utrecht, the Netherlands.

[13] The phrase is Borradori's (13). Braidotti characterizes Deleuze's key metaphor as follows: "The rhizome is a root that grows underground, sideways; Deleuze plays it against the linear roots of trees. By extension, it is 'as if' the rhizomatic mode expressed a nonphallogocentric mode of thinking: secret, lateral, spreading, as opposed to the visible, vertical ramifications of Western trees of knowledge" (22-23).

[14] In elaborating her theory of the nomadic subject, Braidotti refers to Rich's notion of "the politics of location" (38). Rich coined this expression in *Blood, Bread, and Poetry.* Other important references include Teresa De Lauretis, Caren Kaplan, Donna Haraway, Luce Irigaray, and Julia Kristeva.

Maraini's notions of intellectual exile and "vivere vagabondo" are best articulated in *Ultimo tè a Marrakesh*, a series of "racconti da una terra di esilio" written during the 1990s.[15] Drawing upon her experiences in Morocco, where she lived from 1964 to 1986, Maraini combines dialogues, poetic visions, memories of daily life, philosophical reflections, and political arguments to present a complex picture "di una terra da conoscere, una terra amata come 'frammento di patria universale.'"[16] Although a member of an intellectually prominent family — suffice it to mention her sister Dacia — Maraini assumes the authorial persona of an exile from the Italian and Western intellectual establishment. In "*Al-Ghorba* o le confessioni di una esule," she evokes autobiographical memories of an early, forced uprooting and estrangement from the familiar to explain her understanding of exile and other conditions that she associates with it: *migrazione*, *erranza*, and *estraneità*. Born in Japan during World War II, Toni experienced life in a concentration camp at a very tender age, because her parents refused to declare allegiance to the Repubblica di Salò; after the war, she had to leave the place she felt to be her homeland. To these traumatic events Maraini attributes her premature awareness of the precariousness of human existence, and the choice of exile and migration as "l'ultima utopia del mondo" — a free choice she distinguishes from the forced one of emigration, "l'ultima maledizione" (94):

E mentre la distanza dalla sponda si faceva sempre più grande soverchiando di dolore e paura il corpo infantile, sorelle e genitori — che in prigionia, durante la guerra, avevano costituito una vera famiglia — si preparavano a un destino diverso dal mio. La famiglia, di lì a poco, si sarebbe dispersa. E da allora, l'avrei a lungo sentita in qualche modo, e malgrado l'affetto, estranea; non tanto perché considerata vagamente responsabile di un distacco che nessuno aveva trovato le parole giuste per spiegare, ma perché, di ritorno in Italia, si era sentita a casa mentre io questa sensazione — precariamente conquistata e poi in pochi anni persa tra i giardini di Bagheria — non l'ho mai potuta avere. [...] La bambina arruffata, ridanciana e scontrosa si rinchiuse nel suo mondo, per sempre chiamato *altrove*.

È così che ho organizzato un giorno la mia vita assumendo la mia condizione di migrante. Il dizionario etimologico dà alla radice di *migrare* il senso di *cambiare*, *passare*. Ma nella radice di *migrare* vi è anche il significato di *muoversi*, *barattare*, *scambiare*, *prendere e dare* e, anche, *mutare*. Migrare e mutare sono due condizioni essenziali. In un certo senso, siamo tutti migranti e migratori, in noi stessi e nel tempo prima ancora di esserlo con gli altri e nello spazio. Forse, si tratta della vera condizione

[15] Exile and wandering are also central figures in Maraini's poetry. See, for instance, the poem "Esilio errante" in *Poema d'Oriente*.

[16] This phrase appears in the blurb on the cover. All quotes refer to the 2000 edition, which includes nine texts already published in 1994, and five new stories: "Dépliant borderline," "Una giornata, un fiume," "L'esilio su una panchina," "L'ultimo pane," and "Una risata transmoderna e neofutura, ovvero: il Convito d'ombre."

umana; anche se alle società sedentarie questo *disordine geografico* fa paura perché testimonia della caducità delle cose, dell'irrilevanza dei possessi, dell'universalità delle patrie.

(91-92; emph. in original text)

To take on the human condition of *migranza* requires living as if you were always a guest in a foreign land, loving the land as if it were your own, accepting "ciò che questo comporta in attenzione, convivenza e precarietà," and at the same time, embracing "la scelta di estraneità come totale adesione alla esistenza stessa, come se la terra altrui fosse una parcella della Patria" (93). But for any Western intellectual, remarks Maraini, this is a "[p]eccato mentale grave per tutte le frontiere così annullate, anche se rispettate e non ignorate; peccato mentale grave, pagato con quotidiana pazienza e fatica nel ritorno stesso a un Occidente ostile a simili trasgressioni" (93).

Maraini is bitterly critical of the West for past and present practices against the so-called third world: having used emigration as a weapon of invasion and destruction, "[l'Occidente] ha dimenticato e tradito la natura stessa — fatta di non possesso e di rispetto dell'ospitalità altrui — dei concetti ideali di esilio e migrazione. E, cosa paradossale, si sente oggi minacciato. La sua arrogante chiusura accompagna e provoca la chiusura di tanti confini reali e simbolici" (94). The Italian intellectual establishment, in particular, is chastised for failing to perform its function of investigation, illustration, and guidance:

La cultura, almeno in Italia, ha per decenni voltato le spalle al resto del mondo, o si è soddisfatta di luoghi comuni, e, al momento storico attuale, è incapace di svolgere il proprio ruolo. Non ha saputo approfondire, e divulgare, in tempo, idee, conoscenza e riflessioni adeguate per impedire che la politica — le politiche — e la cosiddetta "cultura di massa" si riducessero a un "brodo" di preconcetti. Apocalittici e eurocentrici. *I problemi, certo, sono tanti: nazionali, internazionali, planetari, fisici e metafisici . . . ma fanno parte dell'ordine delle cose, dei ritmi del divenire e della storia e come tali bisogna affrontarli.*

(165; emph. added)

Distancing herself from the impasse of a culture that looks back, melancholically, at lost certainties, Maraini champions exile from the "arrogant" confines of Eurocentrism as a dynamic, constructive choice: the precondition for intellectual migration, which leads to the acquisition, through historical memory, of "parametri al contempo antichi e assolutamente nuovi" (50).

The wandering writer claims affinity with an ideal "tribe" of Arab intellectuals, friends, and acquaintances. Her exile is thus not a lonely one; on the contrary, the *convito* is a central structuring situation in her stories. Her most recurrent narrative strategy consists in staging conversations among commensals that at times cross cultural and temporal boundaries, evoking what she defines "un Convito d'ombre": "Frammentario e confuso. Un atto incompleto; sospeso a

una moltitudine di atti mancanti. Un soliloquio senza epilogo. Un monologo con parvenza di dialoghi (tutti veridici pur tuttavia). Un racconto senza trama" (77).

Maraini's ideal tribe also includes unnamed Westerners who, like her, are "[m]utanti occidentali in dissenso con l'Occidente eppure depositari di una eredità, una sorta di quintessenza alchemica. Una eredità funzionale, non contro tutti ma *con* tutti" (47; emph. in original text). The stories indeed refer to a vast legacy, ranging from religious parables to historical interpretations, from mystic visions to enlightened principles of justice, from traditional artifacts to modern art.[17] This heritage constitutes the "revered vestiges" in which our collective historical memory is condensed — knowledge whose roots reach deep into a remote past of "sincretismo mediterraneo" (56).

Maraini is not concerned with tracing theoretical boundaries between logocentric and poststructuralist philosophies. Within her intellectual community, "il postmoderno è stato liquidato come pallida parodia di quella avventurosa esperienza che gli occidentali chiamano oggi, sovente con disgusto — ma pur sempre con grande passione possessiva — 'modernità'" (58). Modernity is defined as "l'avvento, nei punti nevralgici di una cultura, paese, epoca o storia, di un pensiero della ragione (non razionalità) e di un processo di liberazione dalle visioni costrittive o riduttive collettive. [...] una metafisica dell'individuo, una prassi universale di mutazione sociale per una maggiore intesa ideale di tutti" (67).

While Western women are characterized as "paternalistic" and "Eurocentric," Moroccan women play a prominent role in many of Maraini's stories.[18] In "Una giornata, un fiume," for instance, we meet Fatima and her

[17] References include, among many others, Hannah Arendt, Ibn 'Arabi, Jorge Luis Borges, Carlos Castaneda, Frantz Fanon, Gialal ad-Din Rumi, Julia Kristeva, and, finally, such works as the Gospels, and the Koran. Several contemporary Moroccan intellectuals and artists are mentioned by their first names, or by their initials. An entire story, "L'ultimo pane," is dedicated to Lla Rhimu, an illiterate old woman who practices a rare, matrilineally transmitted art of bread making. Maraini describes Lla Rhimu's "pane ornato della Grande Festa" ("la madre di tutti i pani" 52) as a compendium of ancient symbols: "Abbiamo un sole/ruota coi suoi raggi e coi suoi denti. Un *omphalos mundi* con le sue quattro direzioni. Un cerchio lunare con le sue fasi e i suoi simboli. Il cosmo nella sua unità: dispensatore di energia, misuratore del tempo ciclico, propiziatore astrale garante di fertilità. Il pane del Sacrificio è anche pane propiziatorio. Mircea Eliade e Jung lo collocherebbero tra i mandala e le *imago mundi* del nostro universo immaginario" (54). Maraini's aim is to allow for things such as Lla Rhimu's traditional bread to tell "una storia della Storia" (57).

[18] This characterization is attributed to a Moroccan activist: "Abbiamo [...] capito che non dobbiamo contare sulle donne dell'Occidente. Saremmo liete di farlo, ma tutto lascia supporre che non ci capiscano e, soprattutto, che non facciano uno sforzo reale per conoscerci. Hanno spesso interiorizzato attitudini e idee eurocentriche e paternalistiche, e non procedono a quella autoanalisi critica che, invece, pretendono da noi" (163).

daughter, Aïsha. "[S]orretta da un adamantino rispetto della dignità, sua e degli altri," Fatima worked hard to make it possible for her daughters to have an education; she disapproves of fundamentalism without losing faith in her ancestral heritage; and she has in mind the ideal project of a society built on principles of coexistence, justice, and equality (30-31). Similarly, Aïsha is driven by "tenace volontà" and "ideali radicati nei movimenti di riforma e emancipazione già delineatisi ancor prima del colonialismo" (31). Described as "tradizional-modern[e],"[19] these women serve as the prime example of how distinctions between tradition and modernity can be misleading and counterproductive:

> [...] dove porre il confine tra modernità e tradizione? Come spiegare che l'apertura ai Tempi Nuovi non appartiene alle sole *élites*, che non è questione di occidentalizzazione, che non ipotizza perdita delle usanze, che risponde a diffuse e legittime aspirazioni che scaturiscono lentamente dall'interno stesso della storia sociale opponendosi all'islamismo politico che oggi pur sfrutta le ambiguità e tensioni causate dall'incepparsi del movimento verso il futuro?
>
> (31)

For Maraini, the vital challenge is to avoid the looming danger that "the end of all ideologies" may result in the victory of a reactionary one (74). In these *racconti*, written after her return to Italy,[20] she disavows the confident, youthful vision of a clearly defined path toward change which inspired her activism during the years she spent in Morocco. Questioning her own ability to build cultural bridges between peoples, she envisions a destiny of neglect for her words, "che diventeranno illeggibili, scolorite dal vento e dal sole, si trasformeranno in frammenti di parole smarrite e disseminate lungo cammini che forse nessuno percorrerà" (125). Nevertheless, refusing the nihilistic conclusion that history is "dead," she evokes the image of a "perennial," though often submerged stream, branching out toward different horizons and continents (90). Along this web of *percorsi*, she searches for "tracce della nostra memoria antica" (120) — traces of a human heritage on the basis of which a common

[19] "Anche lei [Aïsha] è una donna tradizional-moderna — cioè in cammino nella storia, non lacerata tra due contrapposizioni ma in movimento lungo un asse che ne incorpora dinamiche e funzioni. Vive questo 'passaggio' senza incompatibilità, traumi o perdita d'identità. Madre e figlia sarebbero forse accusabili di essere 'alienate occidentalizzate'? L'unico loro trauma è la difficile vita di lavoro per guadagnarsi da vivere in una città sempre più sommersa dai mali di un inurbamento rurale mal gestito dalla incompetenza e corruzione delle autorità" (31-32).

[20] After moving back to Italy in 1987, Maraini visited Morocco every year. The *racconti* were "assembled" from notes that she took during these visits: "ad ogni viaggio prendevo appunti e poi li ho riuniti in racconti" (Maraini, e-mail).

ground of values may be found.[21]

Maraini's journey beyond the postmodern impasse often follows the path of popular mysticism from ancient times to our day. In "Visita al santuario" and "Viaggio a Thamusida," for instance, she pursues the migrations and connections of different religious traditions — in particular, pagan cults, Islamic sufism and Jewish cabalism. Symbolic residues of these connections, forged at the Mediterranean crossroads of European, African and Asian cultures, can still be found among the ruins of ancient places of worship, situated "[a]l confluire tra il sacro e il profano" (97), whose memory was repressed by the conflicting ideologies of colonialism and Islamic nationalism. Though abandoned to a destiny of ruin, this pre-Islamic past has survived by flowing into the vital crucible of popular traditions. For Maraini, "la cultura popolare maghrebina, [è] depositaria delle molteplici dimensioni d'un passato che è fondamento, archetipo e linguaggio simbolico. Per chi cerca di rintracciare e capire le radici e le fratture comuni della cultura mediterranea, questo patrimonio è inestinguibile lezione. Anche quando si presenta a noi come leggenda, sparizione e rovina" (121).

What lesson does Maraini derive from the traces of ancient religions? Her interest in rituals of ecstatic trance is especially telling. The common practice of "danze estatiche" points to connections among various cults — from the Dionysian mysteries to Hinduism — which undermine stereotypical distinctions between Western rationality and Eastern irrationality: "Il confluire sotterraneo e complementare delle loro diverse interpretazioni e visioni del mondo costituisce la base di una *storia perenne*, l'unica che a me sembra importante cercare di capire e decifrare" (124; emph. in original text). Unearthing such links is a way of reconstructing a genealogy of "embodied" spirituality: "Più che di spiritualità," explains Maraini, "si tratta di rispondere a una sollecitazione profonda radicata nell'evoluzione biologica stessa del nostro corpo che in qualche modo tenta simbolicamente — e in modi diversi — di oltrepassare i limiti del visibile e dell'ordine materiale delle cose" (124).

One might object that valorizing primitive cults and traditions is a regressive move, which contradicts Maraini's emphasis on the intellectual legacy of the Enlightenment ("un pensiero della ragione" 67). Such an emphasis, in

[21] "Forse siamo stati guidati dagli ultimi indizi di una storia che alcuni sostengono essere finita come i viaggi. Ma la storia è una catena dai tanti anelli diramanti ricollegati ad altre catene che attraversano il tempo con invidiabile affascinante disinvoltura e farla morire è arduo; anche se già si dissolve nel continuo presente del brodo mediatico. Per chi come noi si ostina ad amarla e interrogarla, tutto è ricollegato in una trama di tasselli e fili trascinati dal tempo. Eterno ritorno o fiume pitagorico che sia, fluisce costante e lascia segni. Finita o non finita, questa epopea di memorie ci aiuta ad affrontare oggi il frullato omogeneizzato dei segni. Alla loro ricerca, i nostri spostamenti sono avvenuti nello spazio e nel tempo" (15).

turn, may be considered (by postmodern standards) conservative, and hence at odds with her transgressive textual practices, which undermine conventional principles of narrative progress. I believe, however, that the valorization of a given heritage is not necessarily a regressive or conservative move, just as the experimental breakdown of conventional forms is not necessarily a progressive one. In both cases, one must ask what is at stake from a political and ethical standpoint. Maraini shows that it is possible to undermine claims to cultural mastery by appealing to tradition. At the same time, she suggests that the opposite result — establishing cultural mastery — can be achieved not only by celebrating past triumphs, but also by deconstructing them, "sovente con disgusto — ma pur sempre con grande passione possessiva" (58).

Over the past century, many influential representations of ecstatic, epiphanic experiences were inspired by the Nietzschean notion of the Dionysian as a solipsistic escape from the daily. Maraini, on the contrary, tends to place such experiences in a convivial context.[22] For the protagonist of "Visita al santuario," for instance, the journey's crucial moment of "ex-static" revelation is an encounter with a group of pilgrims:

> I pellegrini ti offrono ancora del tè. Nebbia e grande solitudine dei luoghi. "Sidi 'Abd ar-Rahman è veramente grande", dice una vecchia donna. "Ma tu, da dove vieni?" chiede un altro. Tu rispondi che vieni da lontano. "Quanto lontano può essere?", dice ridendo la vecchia donna "non può esserci più lontano della morte! . . .". Qualcuno ti dà un leggero colpetto sulla spalla, ti versa ancora del tè, e per farti capire il senso di quella frase dice "anche la cosa che sembra più lontana, è vicina; niente è veramente lontano; siamo tutti vicini."
>
> (100)

Words such as these, for Maraini, are not simply residues of popular wisdom; they are the quintessence of a precious heritage, which has been transmitted "in una catena di travasamenti, nel corso della storia delle culture, lungo cammini imprevedibili e molteplici" (133). In order to be part of "the becoming of consciousness," one must connect with this flow, wandering in time and space.

Like Alice's "divenire della coscienza," the wandering of the "Incorreggibile Viaggiatrice" (125) is a journey of initiation to the "total being" (127), understood not as a complete experience of metaphysical abstraction, but as a recurrent mental experience.[23] In Maraini's "vagabondo vivere" (120), in fact, the construction of the self is an ongoing project, which cannot depart from the concreteness and contradictions of history: "Ripiombiamo nella storia.

[22] See Maffesoli on commensality as a custom that permits an "ex-stasis" within everyday life (25).

[23] "Sì, divaga il pensiero. E insistente ripercorre il cammino di quell'attimo d'iniziazione verso cui è stato sospinto. E la Viaggiatrice intuisce che in qualche luogo del suo essere irreale il viaggio a Thamusida non avrà mai fine" (127).

Ognuno di noi ne conosce ingiustizie e orrori; ognuno assume la propria consapevolezza. Coscienti che senza visione dell'*essere totale*, questa consapevolezza non potrà condurci oltre il millennio" (127; emph. added). The ultimate lesson is that the ontological and the historical path must be integrated. Awareness that we all belong to the same "patria universale" must provide an ethical point of reference for a constructive approach to history.

Maraini has no pretense or hope of recovering the power of the "pure" word to convey supreme moments of illumination, in the mode of hermetic poetry. She does not indulge in nostalgia for a lost "paese innocente."[24] Nor does she approach writing in a fetishistic, exoticist mode, as a way to compensate for loss of authenticity. She attacks, in fact, the self-indulgent exoticism of expatriates like Paul Bowles, whose famous novel, *Il tè nel deserto*, may have inspired her *Ultimo tè a Marrakesh*.[25] Maraini was acquainted with the deracinated Western writers living in Morocco, and describes them as "ancorati a una visione approssimativa del paese, a una illusione scenografica" (139). She compares the voluntary uprooting of the lost generation to the forced uprooting of the colonized, who were abused and reduced into dire poverty:

> Quando Port, l'eroe del libro di Bowles *Il tè nel deserto*, approda in Nord Africa nel 1931, la prima cosa che nota è "lo sguardo famelico dei passanti." [...] Ma questa fame, nel suo romanzo, resta inspiegata e inspiegabile. Come gli etnologi coloniali, Port pensa che il fardello della storia appartenga soltanto agli occidentali. Si avvolge nella propria nausea esistenziale e in quella fredda indifferenza, in quella sinistra e vezzosa spavalderia ostentata dalla *lost generation*. [...] Nel romanzo di Bowles, la fame serve per rendere gli arabi più tetri e "bestiali."
>
> (141)

The contrast between the dehumanizing hunger of Bowles's Arab "extras" and the conviviality at the center of Maraini's stories highlights the distance between the two books. Many other examples could be quoted. The aforementioned exchange among the pilgrims at the sanctuary, for instance, can be compared to Port's "superstition" about "the laboring classes": the romantic notion that "gems of wisdom might yet issue from their mouths," which Port has come to recognize as an "unreasoning belief" (Bowles 15). Only the contemplation of untainted nature — the desert and the sky — can inspire in Bowles's (anti)hero a sense of ecstatic communion with the Other; but to one so "unhealthily preoccupied with himself" (Bowles 164), "proximity to infinite things" predictably brings feelings of utter solitude and emptiness (Bowles 99).

Maraini's book leads to routes other than those made familiar by exoticist literature and by the tourist industry. Each reader is invited to pursue a different

[24] The quote is from Giuseppe Ungaretti's poem "Girovago" (*Vita d'un uomo* 85).

[25] *Il tè nel deserto* is the title of the Italian translation of *The Sheltering Sky* (1949), whose first part is entitled "Tea in the Sahara."

itinerary while also sharing, in the convivial act of reading, the author's experience: her practice of "smarrimento" as a "segreta arte di vita."[26] Getting lost means allowing the force of history to blow away chronic certainties that constitute a barrier to historical understanding: "La forza della storia scardina eventi e certezze. Beato chi ne aveva poche, delicate, vaganti e *ab origine*. Umane" (79). The expanded version begins with a piece, "Dépliant borderline," which declares the book's aim to guide us in becoming exiles, "strangers to ourselves."[27] We are encouraged to be travelers (not visitors) in Morocco, and we are warned against the main obstacle to traveling: an archive of images that create a virtual country, a caricature, at once seductive and repulsive, beyond which Morocco remains "*terra incognita*" (11). Travel is an arduous, haunting experience, not an enchanting one; it involves discovering, in Maraini's words, "l'eterna comune umanità in cammino nella stessa Storia con complicate situazioni politiche e poliziesche, conflitti sociali e ideologici, problemi che non si addicono a visite turistiche, nonché lumi intellettuali, fermenti artistici, venerabili storie e aspirazioni universali che credevate riservati soltanto al vostro mondo" (12). Exile, from this perspective, is not the conventional metaphor for an intrapsychic state of existential alienation, but a revived figure for an ethically and politically driven move toward intercultural understanding. It does not evoke nostalgia for lost origins, authenticity, and meaning; it points instead to a place beyond "le frontiere del sapere comune" (43), where it is still possible to follow "le coordinate comuni dell'umano" (47).

The University of Iowa

[26] "Lo smarrimento, io l'ho praticato come segreta arte di vita, arte di far perdere le tracce, di giocare me stessa inseguendo i segni del tempo e della storia disseminati tra caverne e termitai. Col rischio, non previsto allora, di perdere le tracce di me, unica perdente-e-vincente di un gioco solitario la cui estrema presunzione era quella di diventare un giorno un *vostro* segreto ricordo" (80; emph. in original text).

[27] Maraini borrows this notion from Kristeva's *Étrangers à nous-mêmes*, which she quotes in closing: "l'estraneità è in noi stessi; siamo i nostri stranieri; ma se io sono straniero, non ci sono più stranieri al mondo; [o c'è] un cosmopolitismo di tipo nuovo, trasversale ai governi, alle economie e ai mercati" (19).

Works Cited

Borradori, Giovanna, ed. *Recoding Metaphysics: The New Italian Phylosophy*. Evanston: Northwestern UP, 1988.

Bowles, Paul. *The Sheltering Sky*. 1949. New York: Vintage International, 1990.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP, 1994.

De Marco, Giuseppe. *Mitografia dell'esule. Da Dante al Novecento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.

Fraire, Manuela. "La linea d'ombra." AA.VV. *Tra nostalgia e trasformazione. Atti dei seminari: Il viaggio/Le donne tra nostalgia e trasformazione*. Firenze: Centro Documentazione Donna e Libreria delle Donne, 1986. 28-34.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.

Luzi, Mario. "L'esilio, Dante, la poesia." *Naturalezza del poeta. Saggi critici*. Ed. Giancarlo Quiriconi. Milano: Garzanti, 1984. 200-08.

Maffesoli, Michel. *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. Trans. Don Smith. London: Sage Publications, 1996.

Maraini, Toni. *Anno 1424*. Introd. Maria Corti. Venezia: Marsilio, 1976.

_____. E-mail to the author. 6 Aug. 2002.

_____. *La murata. Romanzo*. Introd. Alberto Moravia. Palermo: La Luna, 1991.

_____. *Poema d'oriente*. Roma: Semar, 2000.

_____. *Sealed in Stone*. Trans. Arthur Kalmer Bierman. Pref. Toni Maraini. Introd. Alberto Moravia. San Francisco: City Lights Books, 2002.

_____. *Ultimo tè a Marrakesh. Racconti*. Roma: Edizioni Lavoro, 1994.

_____. *Ultimo tè a Marrakesh e nuovi racconti*. Roma: Edizioni Lavoro, 2000.

Misciattelli, Piero, ed. *Le lettere di S. Caterina da Siena*. Vol. 4. Firenze: Marzocco, 1939.

Montale, Eugenio. *L'opera in versi*. Ed. Rosanna Bettarini and Gianfranco Contini. Torino: Einaudi, 1980.

Rich, Adrienne. *Blood, Bread, and Poetry*. London: The Women's Press, 1984.

Said, Edward W. "Reflections on Exile." *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2000. 173-86.

Ungaretti, Giuseppe. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Ed. Leone Piccioni. Milano: Mondadori, 1982.

Laura Rorato

L'arte di perdere peso di Mario Fortunato,[1] ovvero il paradigma dell'esilio in età contemporanea

Il presente lavoro intende illustrare come il concetto di esilio in età moderna e postmoderna smetta di avere connotazioni regionali o territoriali precise per diventare simbolo della condizione umana (Brooke-Rose 12). Come sostiene Celati in *Finzioni occidentali*, il dramma dell'uomo contemporaneo è quello di essere senza origini, consapevole che "nessuna identità va bene, nessuna interiorità o origine ci appartiene (semmai: noi apparteniamo all'indifferenziato terreno di ogni origine, come le cose e le piante)" (Celati, *Finzioni occidentali* 207). Sempre secondo Celati, si tratta di una condizione che può essere sintetizzata attraverso il principio della differenza, la poetica archeologica e l'effetto letterario dello straniamento che, portandoci costantemente su un "terreno estraneo", ci costringono finalmente a fare i conti con l'esistenza dell'altro (*Finzioni* 197). Ed è proprio questo scendere a patti con l'altro, espresso essenzialmente tramite la metafora della malattia o dell'omosessualità, che ci aiuta a comprendere il significato dell'esilio in *L'arte di perdere peso.*

La prima cosa che colpisce il lettore nell'opera di Mario Fortunato è il fatto che tutti i personaggi o muoiono o, se sopravvivono, come il Dott. Blasi o Madame Lebrun, sono ridotti a larve. Molti personaggi inoltre sono di origine ebrea, e quindi esiliati per eccellenza (Kolakowski, *In Praise of Exile* 189-90), oppure, come si è già accennato, omosessuali. Per quanto riguarda le donne, invece, sono quasi tutte vedove o separate, ed in generale il mondo dei personaggi di Fortunato risulta caratterizzato dall'assenza di un'autorità patriarcale, aspetto che sembra simboleggiare questa particolare forma di esilio esistenziale[2] o, più in generale, la condizione postmoderna, dove è il concetto stesso di autorità a venir messo in discussione. Se, come ci ricorda William Gass, per i Greci la nascita rappresentava la prima esperienza di esilio (Gass 4), per molti personaggi di *L'arte di perdere peso* è il proprio corpo a farsi

[1] Tutte le citazioni si riferiscono all'edizione Einaudi del 1997. Mario Fortunato (1958) vive e lavora a Londra dove dirige l'Istituto italiano di cultura. Con Einaudi ha pubblicato anche: *Luoghi naturali*, *Il primo cielo*, *Sangue* e *Amore, romanzi e altre scoperte*. Con Theoria ha pubblicato il libro inchiesta *Immigrato* (con Salah Methnani) e i reportage *Passaggi paesaggi*. Il suo ultimo romanzo si intitola *l'amore rimane*, Milano, Rizzoli, 2001. Fortunato scrive anche per "L'Espresso" e "La Stampa" e tutti i suoi libri sono tradotti in varie lingue.

[2] Bakhtin, ad esempio, ritiene che la condizione di *homelessness* rappresenti un rifiuto a sottomettersi al potere patriarcale e dia connotazioni positive all'esilio da lui inteso come forma di libertà intellettuale. A questo proposito si veda Neubauer 278.

portavoce di questo stato: "[...] non ero bello come bambino", dice Oku, il tecnico delle luci giapponese, "e forse questo acuiva il senso di separazione tra me e il mondo" (160). "Vivere come individui, nella separatezza del corpo proprio, con una faccia che non abbiamo scelto, e certi manierismi che comunque ci consegnano a una rappresentazione dell'umano" fa parte, secondo Celati, di quei limiti che affliggono qualsiasi uomo.[3] Per i personaggi di Fortunato, però, il tutto è aggravato dalla coscienza della propria diversità e/o dalla malattia, simbolo della frammentazione che affligge l'età postmoderna (Morris 67) e, per usare le parole di Francis Scott Fitzgerald, inserite da uno dei protagonisti, il fotografo David Pradine, nel proprio diario, "quando si è soli nel corpo e nello spirito si ha bisogno di solitudine e la solitudine causa altra solitudine" (174). Infatti, sebbene esistano dei fili che accomunano tutti i personaggi di questo romanzo essi ne restano inconsapevoli anche quando il caso li fa incontrare: "[...] si specchiano l'uno nell'altro in maniera misteriosa" e traspare una trama, ma né a noi né a loro è lecito decifrarla (Van Rossum 213).

Tuttavia, per comprendere pienamente il significato di tale tema in un romanzo in cui ben nove capitoli sui complessivi ventidue sono intitolati "esilio", è necessario seguire il percorso esistenziale di alcuni suoi protagonisti principali (il dottor Balsi, Myriam Levi, il professor Fabre ed il fotografo Pradine), cercando di comprendere il significato che la malattia acquista per ognuno di essi, e analizzando l'espressione spaziale che l'esilio assume nei singoli casi.

Cominceremo con il Dott. Benedetto Blasi, un medico italiano che incontriamo nel momento in cui, rientrando a casa, scopre il cadavere della moglie Dina, morta suicida. Blasi e la moglie, di origine ebrea, erano stati sposati per diversi anni ma non tutti quegli anni erano stati felici. Già prima della malattia della moglie, che l'aveva costretta a subire un'operazione al colon (9), il loro rapporto si era incrinato in seguito ad una misteriosa lettera, indirizzata a un certo Lee, che aveva fatto supporre a Balsi che Dina avesse avuto un amante.[4] Di lui sappiamo anche che aveva partecipato alla seconda guerra mondiale come ufficiale medico e che la sua vita era stata segnata dal senso di colpa per aver negato, durante la campagna d'Africa, il soccorso ad un ragazzo sardo di nome Franco che, come Blasi, "aveva preferito perdersi piuttosto che rimanere in mezzo a quel massacro" (122). Pur essendo entrambi affetti da dissenteria amebica, Blasi aveva finito di tenere per sé l'unica boccetta

[3] Celati, *Introduzione*, in Melville, *Bartleby lo scrivano* xiii.

[4] Dina in realtà era stata una ragazza madre e Lee era il nome del figlio che aveva avuto e che lei, vista la sua giovane età, aveva dato in adozione a degli zii. Dina non aveva mai detto niente in proposito al marito e anche quando Lee, scoperta la vera identità della propria madre, inizia a contattarla, non riesce a trovare il coraggio di svelare il proprio segreto. È questo uno dei tanti esempi di come la catena dell'incomunicabilità e della solitudine si ripetano all'infinito.

disponibile di emetina e di abbandonare il ragazzo in una fattoria dove per alcuni giorni avevano trovato rifugio insieme. Ironicamente, Franco era sopravvissuto a quella terribile avventura ma era morto di droga all'età di ventiquattro anni. Blasi però non aveva mai più avuto sue notizie e dal giorno dell'abbandono il ragazzo continuava ad apparirgli, direttamente o indirettamente, in terribili incubi. Il più inquietante di tutti gli incubi riguarda il risultato di un esame chimico microscopico delle feci che emerge dal vuoto su un foglio bianco "che alle volte è tanto grande da sembrare un sudario" ma che Blasi non riesce a decifrare e i cui dettagli svaniscono appena si sveglia (10).

Il sogno, per Celati, "è la metafora dell'estraneità, o del taglio da ciò che è perduto" e pertanto è paragonabile all'esilio, ma come "non si può parlare del sogno se non a partire dalla veglia, non si può parlare dell'altro se non a partire dall'io". Paradossalmente, è solo imparando a conoscere ed accettando se stessi che si possono intravedere delle alternative (*Finzioni* 200-01) e arrivare a superare i limiti del proprio io. Quando ciò avviene, l'esperienza dell'esilio assume connotazioni positive. Spesso, però, non si ha il coraggio di guardare a se stessi e la vita si trasforma in una fuga: "[...] e così scappai, come ti fa scappare la paura [...]. Pensavo al mare come a un punto di fuga universale" (119), dice Blasi a proposito della propria esperienza durante la guerra.

A conferma delle parole di Fitzgerald sopra citate, l'esilio finisce per produrre altro esilio e dà origine a un moto perpetuo che sembra giustificare la definizione di Thomas Pavel che vede "l'esilio propriamente inteso" come una sottospecie della più generale nozione di mobilità umana (Pavel 26). I personaggi di Fortunato, infatti, risultano affetti da un perenne bisogno di muoversi e di viaggiare e non riescono a restare fissi in un luogo per troppo tempo. Questa tendenza al nomadismo risulta direttamente proporzionale alla loro irrequietezza interiore, all'impossibilità di dare risposte definitive ai propri quesiti esistenziali. Come illustra chiaramente Mark Augé, a proposito dei "non-luoghi della supermodernità", l'uomo contemporaneo, ontologicamente fragile, finisce per trovarsi a proprio agio solo in luoghi di transito (aeroporti, stazioni di servizio, supermercati, autostrade, ecc.) dove può celarsi dietro ad una temporanea identità collettiva (viaggiatore, autista domenicale, cliente, ecc.) e godere di un'anonimità liberatoria in uno spazio "duty-free" (Augé 100-01). La sovrabbondanza di eventi e "l'accumulo di discussioni secondarie" che caratterizzano l'età contemporanea creano, secondo Dainotto, nell'autore postmoderno (ma anche nel semplice individuo inteso come soggetto) una situazione di blocco che per certi versi sarebbe simile al sublime Kantiano, alla paura e allo stupore che si provano davanti ad una forza schiacciante senza limiti (Dainotto 150). Nel sublime postmoderno però il blocco è di natura ironica e ad esso segue una fase di liberazione spesso rappresentata tramite la metafora della defecazione (Dainotto 154-55). Non sorprende quindi che molti personaggi di *L'arte di perdere peso* soffrano di disturbi gastrointestinali o di malattie legate all'assunzione del cibo, quali la bulimia. Nel caso di Blasi, ad esempio, sebbene

non sia affetto da nessuna particolare patologia, appare ugualmente ossessionato dal proprio apparato digerente tanto che spesso si abbandona a "riflessioni teologiche sui nostri, come dire? processi escrementizi, sull'essenza e le forme della defecazione o sulla [...] transustanziazione della materia organica [...]" (32). Secondo Dainotto, questo è il prezzo che il soggetto postmoderno deve pagare per sopravvivere: "[...] rinunciando a qualsiasi consistenza metafisica questo tipo di soggetto diventa, quasi letteralmente, un escremento, un surplus che non può essere codificato ed iscritto nelle fabbricate nozioni di 'realtà'" (156).

Eccoci quindi ancora una volta difronte ad una forma di esilio volontario inteso a negare il concetto di soggettività, o meglio a sottolineare — di nuovo secondo Dainotto — che "la soggettività può esistere solo come processo digestivo in una sublime manipolazione di categorie preesistenti" (156). Non si può tuttavia dimenticare che il titolo di questo romanzo sembra anche un omaggio alla prima delle lezioni americane di Calvino, interamente basata sull'opposizione leggerezza-peso, in cui la leggerezza viene vista come un valore da perseguire e consistente non in un rifiuto della realtà a favore di fughe nel sogno o nell'irrazionale, bensì in un rifiuto della visione diretta e nella capacità di aprirsi a una nuova ottica di guardare il mondo che accetti la precarietà dei processi che creano o determinano le forme viventi (Calvino 9, 12, 26) o, per usare ancora le parole di Dainotto, la natura fittizia delle strutture di potere (159). Il fenomeno qui descritto ricorda quello che Sveltana Boym chiama "ironic nostalgia", grazie a cui, sottolineando l'"algia" rispetto al "nostos", si arrivano ad accettare (anche se non ad apprezzare) i paradossi dell'esilio e dell'alienazione (Boym 242). Come sostiene Czeslaw Milosz, inoltre, "l'esilio accettato come destino, come si accetta una malattia incurabile, dovrebbe aiutarci a riconoscere le nostre illusioni" (36). Non si tratta però di un processo quale fine a se stesso, quasi apocalittico, bensì di qualcosa che permetterà finalmente al soggetto di immaginare nuovi intrecci, nuove storie, nuove vite da raccontare (Dainotto 159), anche se il processo stesso, ovvero il movimento tra ritenzione e liberazione, si rivela più importante del risultato finale, tanto che si cercherà di ritardare all'infinito la produzione di un significato definitivo (Dainotto 161).

Benedetto Blasi, tuttavia, non ha ancora raggiunto questa consapevolezza e l'ossessione per il proprio corpo e l'osservazione maniacale dei propri escrementi funzionano, come sosteneva sua moglie Dina, da barriera "utile a proteggersi dall'imprevedibilità della vita" (14). Non sono altro che un'illusione, quindi: un'altra fuga che non fa che ripetere per l'ennesima volta quella in cui aveva abbandonato il ragazzo sardo in fin di vita e che l'aveva spinto a tornare a Djerba, dopo tanti anni, proprio per "un personale bisogno di espiazione" (17). Blasi, però, si rivela incapace di trascendere i propri limiti ed è per questo che finisce per lasciarsi spegnere, ridotto ormai ad una larva, nel penitenziario di Gabès, senza nemmeno cercare di ribellarsi alle ingiuste accuse dell'omicidio di

Fabre, o almeno riferire "ciò che aveva visto nei visceri di Fabre, il giorno in cui aveva partecipato all'autopsia" (199), fatto che avrebbe gettato luce sulle vere cause della morte del professore francese. Ironicamente, per un uomo a cui una "mancata deiezione" provocava un terribile abbattimento (24), Blasi resta fermo, secondo la metafora di Dainotto, alla fase di blocco.

Altro fondamentale personaggio di questo romanzo è Myriam Levi. Di lei sappiamo che è nata in America, che è ebrea di origini italiane, e che aveva avuto un marito italiano da cui si era separata. È sovrappeso e soffre di bulimia. Per molti anni aveva lavorato come fotografa, mestiere che in realtà detestava (viste anche le dimensioni del proprio corpo) e che aveva finito per abbandonare per scrivere libri di cucina: *L'arte di perdere peso* è il titolo che intende dare al suo primo libro. Ancora una volta è il corpo a farsi portavoce dell'inevitabile condizione di esilio che caratterizza l'uomo contemporaneo. Come illustra David Morris, in età postmoderna l'utopia perde le tradizionali connotazioni sociopolitiche e persino quelle temporali che la situavano in un lontano futuro e finisce per trasferire il proprio luogo al solitario e privato corpo individuale. Il corpo postmoderno, sempre secondo Morris, viene reinventato come oggetto visivo e la patinata foto commerciale ne diventa la massima espressione (*Illness and Culture* 137-38). Non potrebbe esservi quindi destino più crudele per una donna come Myriam che, oltre ad essere sovrappeso, è costretta perennemente a muoversi, visto il proprio lavoro, tra corpi perfetti, secondo i canoni dell'utopia postmoderna, che non fanno altro che ricordarle la propria colpevole diversità. Come molti personaggi di questo romanzo, Myriam reagisce riproducendo volontariamente ulteriori forme di esilio. Il ferreo regime dietetico a cui si sottopone ne è un esempio:

> In pochi minuti, la colazione era terminata. Myriam dedicò una panoramica struggente e desolata a tutte le vivande che avrebbe potuto far sue: accarezzò con gli occhi le marmellate, i diversi tipi di miele, ammirò i panini caldi all'olio [...]. Prima di alzarsi [...] Myriam si sentì come una creatura costretta a una sorta di volontario esilio, condannata a vagare in una terra crudelmente priva di sapori.
>
> (19-20)

Myriam, come si è precedentemente accennato, soffre anche di bulimia, malattia che secondo Yúdice simboleggia l'impossibilità di gestire il proprio io tipica dell'epoca contemporanea in cui il soggetto, soprattutto quello femminile, è costantemente sottoposto a stimoli contraddittori. La società dei consumi da un lato pone al centro della nostra cultura l'immagine femminile, per il suo potere di seduzione, e dall'altro impone la repressione della natura essenziale del corpo femminile, presentando come ideale un corpo magro, ma allo stesso tempo muscoloso e quasi virile (Yúdice 23). Questa serie di impulsi conflittuali porta a quella situazione di blocco descritta da Dainotto in cui il soggetto, sopraffatto da forze schiaccianti, finisce per sentirsi paralizzato. Come confermano il caso di

Myriam (37) e di Fabre (44), questo fenomeno si manifesta con attacchi di letargia spesso accompagnati da un completo disinteresse per il proprio corpo, a cui non si presta più alcuna cura, in quanto percepito come inutile eccedenza . A questo proposito è interessante notare che Myriam, in una delle varie lettere che scrive al dottor Balsi, definisce l'escremento in termini di cibo originario (34) e, dal momento che secondo Sartre il cibo rivela una scelta esistenziale (344), viene spontaneo concludere che Myriam, almeno nelle fasi di depressione acuta che accompagnano gli intervalli tra episodi bulimici, si identifichi con l'escremento. Myriam, tuttavia, cerca di combattere il proprio "Male", come lei stessa lo chiama (36), e riuscirà a perdere peso quando abbandonerà, in primo luogo l'America — paese che secondo Patella incarna la condizione postmoderna in cui "l'uomo ha perduto il centro, il luogo privilegiato che lo vedeva nel mezzo del mondo" (Patella 109) e, quindi, sinonimo di esilio — e, in secondo luogo, la fotografia. Come viene suggerito da Calvino, Myriam impara a guardare il mondo da un'altra ottica (*Lezioni* 12) e il suo gesto di abbandono della fotografia a favore dello scrivere sembra voler sottolineare quella che Calvino chiama "funzione esistenziale della letteratura", dove la ricerca della leggerezza è "una reazione al peso del vivere" (*Lezioni* 33). Le sue ricette sono l'espressione di questo nuovo approccio alla vita e costituiscono, per dirla ancora con Calvino, "un'immagine figurale di leggerezza" che assume valore emblematico (*Lezioni* 22). Il messaggio che Myriam vuole lanciare è che mangiare non deve essere necessariamente una tragedia,[5] o una forma di suicidio rituale, come era sempre stato per lei, ma può diventare un piacere dello spirito, "un esercizio di rinuncia, una forma di erotismo: il primo passo verso una nuova vita" (132). Si tratta, tuttavia, di un passo difficile, di una transizione che non può avvenire all'improvviso e, nonostante i buoni propositi, una volta raggiunto il peso forma, Myriam riprende leggermente ad ingrassare. È come se il suo corpo, che per anni si era espresso in un certo modo,[6] si rifiutasse di apprendere

[5] A questo proposito è interessante notare che Shammas (86) vede l'esilio come una condizione mentale che comporta un allontanarsi dallo stile tragico per andare verso la commedia, verso un personale linguaggio di grazia. Myriam stessa dice di aver scoperto nel cibo la sua vera lingua (133) e il termine grazia sembra adatto a descrivere le sue ricette in cui i vari ingredienti si fondono armoniosamente dando origine a piatti gustosi "quanto impalpabili" (131).

[6] Secondo Medeiros, chi soffre di disturbi legati all'alimentazione cerca sempre di porsi al di fuori della società e di trascendere i limiti del proprio io fino a confondersi con lo spazio circostante. Sebbene Medeiros prenda essenzialmente in esame il lasciarsi morire di fame dell'anoressico e porti come esempio il protagonista del racconto *The Hunger Artist* di Kafka che, a forza di rifiutare il cibo, riduce il proprio corpo a tal punto che sembra davvero svanire tra la paglia che ricopre il fondo della gabbia in cui è rinchiuso, un simile processo, secondo Baudrillard, si verifica anche nell'obeso. Il continuo accumulo di peso è un modo di scomparire del corpo, un modo di cancellare quel margine segreto che delimita la sfera del corpo. È come se il corpo, abolendo ogni limite,

un nuovo linguaggio. Se Myriam riesca o meno a vincere la propria battaglia e a rompere la catena dell'esilio rimane un mistero perché di lei si perdono le tracce. La notizia della sua morte, che casualmente apprendiamo da una lettera di Susan e Steve Serrano a Lina Cuccu, ma che non ne specifica le cause, compare nel testo addirittura prima del capitolo dedicato alla sua arte culinaria e al suo proposito di riuscire ad aiutare persone come lei "a liberarsi di bulimia e anoressia come di un velo inutile e ipocrita" (133).

Uno studio su *L'arte di perdere peso*, tuttavia, non potrebbe essere completo senza un'analisi di Julien Fabre, il personaggio la cui morte misteriosa lega e allontana le esistenze inquiete — come dice la quarta di copertina — di tutti gli altri personaggi del romanzo. Si tratta di un professore omosessuale francese che col passare degli anni finisce per diventare quasi un pedofilo. Incapace di accettare e vivere serenamente la propria diversità, Fabre si rifugia in occasionali incontri sessuali regolati dal denaro e non complicati dai sentimenti. Sceglie ragazzi sempre più giovani proprio per non dover comunicare con loro e non farsi troppe illusioni (41). Il suo atteggiamento nei confronti del sesso è simile a quello di Myriam nei confronti del cibo: appare dettato da un bisogno di punizione, da una diversità vissuta come colpa:

> Fabre avvertiva il proprio corpo come un materiale esibito e intercambiabile, e questo annientamento, questa riduzione di sé a cosa, era insieme il trionfo e la negazione della sua personalità.
>
> (42)

Paulo Medeiros, nel suo studio dedicato alla rappresentazione letteraria di bulimia ed anoressia, afferma che, per i personaggi dei racconti da lui presi in esame, i disturbi legati all'assunzione del cibo costituiscono l'unico strumento che questi hanno per affermare se stessi come individui (*Disorderly Eaters* 13). Lo stesso sembra potersi dire per i brevi amori clandestini di Fabre, ed è ancora una volta un testo dedicato ai disturbi dell'alimentazione ad aiutarci a capire il comportamento sessuale del professore francese. Yúdice, in un'analisi del rapporto tra mistico e anoressico, ad esempio, sostiene che per molti il perenne senso di perdita, legato al ridursi dell'esperienza tipico dell'età contemporanea, diventa il punto di partenza per un desiderio di gloria, grandezza e potere (*Essays in Postmodern Culture* 16-17). Ed è proprio una sensazione di controllo e conquista che Fabre deriva dalla caccia notturna di un possibile amante. "Uscire di casa, dopo una giornata di lavoro e di impegni sociali", inoltre, come egli stesso afferma, comporta un certo rischio (41).

E il rischio, come sostiene Vattimo, rappresenta un aspetto fondamentale del pensiero mortale, termine con cui si intende quel pensiero che "in quanto

non si opponesse più ad un mondo esterno ma cercasse di digerire lo spazio nel proprio aspetto. Si vedano rispettivamente: Medeiros 21; Baudrillard 27.

mortale, risponde allo *Zuspruch* di un dare che, nell'atto di dare, si ritrae, e con il quale può mettersi in rapporto solo mediante un risalimento *in infinitum*" (Vattimo 140). Questo "risalimento all'infinito", sempre secondo Vattimo, "sospende la perentoria serietà del tessuto-testo dell'esistenza e svela il continuum storico come segnato, da ultimo, da una discontinuità" (*Avventure* 140) e "sospendendo la perentorietà e cogenza dei contesti in cui l'esistenza storica è di volta in volta gettata, libera l'esserci per altri contesti" e lo pone "in condizione, esso stesso di sospensione" (*Avventure* 141). Fabre, tuttavia, fondamentalmente teme ogni incertezza, per cui preferisce percepire la propria solitudine come "una specie di malattia, una malattia che fa parte del corpo, della natura di un uomo" (41). Come Balsi, Fabre non ama le imprevedibilità della vita ed è per questo che si abbandona a un male che diviene, come egli stesso afferma, "fisiologia" (41), in quanto unico strumento in grado di creare un'illusione di ordine nel caos della vita:

> La sua esistenza non avrebbe più potuto tollerare l'intrusione permanente, sia pure gratificante, di un altro individuo: provare a modificarla avrebbe significato distruggerla. (41)

L'esilio diventa quindi "una sorta di prigione liberatoria" in cui ogni giorno è uguale all'altro e il tempo sembra correre in fretta, senza concedere neppure un attimo per pensare, e dove tutto appare "ordinato e classificato" (43).

Infine, l'altro personaggio essenziale per capire il significato dell'esilio nell'opera di Mario Fortunato è il fotografo americano David Pradine. Di madre ebrea, aveva avuto un'infanzia difficile perché il padre non lo accettava e viveva nel mito dei figli dei vicini, "ragazzi molto sportivi, molto estroversi, che cambiavano fidanzata ad ogni ballo della scuola" (56). David, invece, fin da bambino aveva scoperto di essere omosessuale, parola che "con quel suo tono scientifico, asettico, faceva pensare di essere parecchio malati e di doversi rivolgere a un medico" (57). David, in realtà, si sentiva bene e per molto tempo era vissuto nell'illusione "che tutto il mondo (cioè Long Island) fosse un posto esaltante" (57). Il primo vero impatto con l'esilio si verifica con la perdita di Bill, l'amico di cui si era invaghito da ragazzino e che improvvisamente, un giorno, si trasferisce in Illinois con la famiglia, e che non rivedrà mai più. Per un certo periodo della propria vita, David aveva desiderato di diventare scrittore e, per paura di non sapersi esprimere adeguatamente, aveva collezionato le parole dei filosofi o degli scrittori che più lo colpivano (178). Resosi conto, dopo la lettura di Musil, che scrivere doveva corrispondere "all'incirca a un'uscita da sé, a un andare oltre verso la propria fine" (59) aveva abbandonato le proprie velleità letterarie ed era passato alla fotografia la cui essenza "era più ambigua di quella dello scrivere" (60). Nonostante il rapido successo, David aveva faticato a trovare una sua lingua autentica perché, come suggeriscono le parole di Roland Barthes, da lui stesso citate, avrebbe dovuto penetrare maggiormente

dentro di sé per trovare "l'evidenza della fotografia" (65). Come gli rimprovera spesso Oku, il tecnico delle luci giapponese, invece, parole e immagini avevano per lui una "funzione anestetizzante" e rivelavano la sua paura di confrontarsi col vuoto (64). Ironicamente, sarà la malattia che aiuterà David a trascendere i limiti del proprio io e a fargli vedere nella morte, come sostiene Vattimo, una funzione possibilizzante dell'essere (*Avventure* 138), spingendolo ad accettare anche gli aspetti più crudeli del proprio destino quali la cecità, condizione particolarmente disastrosa per un fotografo. Sebbene non venga mai esplicitamente detto, si può dedurre che Pradine sia affetto da AIDS, la "meta-malattia" specchio di tutte le incertezze postmoderne (*Illness & Culture* 59).

Come sostiene Allison Fraiberg, inoltre, il discorso sull'AIDS può essere visto come l'espressione della fase evolutiva del tradizionale superamento, o meglio dell'abolizione, dei confini tipico dell'epoca postmoderna. La necessità di isolare il corpo malato per prevenire il contagio riporta il concetto di margine in primo piano per enfatizzare, però, il potere sovversivo di ciò che è contenuto in esso. L'insistenza sulle regole del *safe sex* fa sì che, proprio perché i confini sono illusori (o artificiali), il corpo riaffiori come entità distinta. Sempre secondo la Fraiberg, il riaffiorare del corpo diventa il meccanismo grazie a cui l'agente può essere costituito: dentro o fuori dalla zona offuscata dalla scomparsa dei confini può trovarsi un agente risuscitato pronto ad agire, pronto a sovvertire i tradizionali luoghi dell'autorità (Fraiberg 50-53). Diventa quindi comprensibile perché Pradine sia l'unico dei personaggi di Fortunato a superare la condizione dell'esilio e a percepire la propria morte come un autentico ritorno alle origini. Il suo uso del termine "accogliere" ricorda un brano di Celati in *Verso la foce* dove il vuoto viene descritto come "l'accogliente" (46), ovvero come ciò che abbraccia ogni cosa e, quindi, da cui ogni cosa ha origine. Che nell'ultima fase della propria vita Pradine non tema più il vuoto sembra confermato dal fatto che desidera la pioggia (148), elemento che già per Albert Camus (307-10) era simbolo dell'estrema solitudine che avvolge ogni uomo, ma anche dell'esistenza nel mondo di un luogo di liberazione dove l'individuo, insieme ad un intero popolo, e per tutto il tempo che vuole, può perdersi per sempre. Grazie alla malattia, Pradine riesce anche a comprendere come persino la gravità possa contenere leggerezza (Calvino 16) e come la leggerezza nasca dalla consapevolezza della "parità di tutto ciò che esiste" (Calvino 18). Non sorprende quindi che per Pradine, come per Cavalcanti e Dante (già citati da Calvino), sia la neve a diventare espressione di un mondo "costituito d'atomi senza peso" (Calvino 19) e a creare quell'"atmosfera di sospesa astrazione" (Calvino 18) che riesce finalmente a farlo sentire appagato (176), in armonia con la realtà circostante. Si tratta di un benessere che nasce anche dall'aver compreso, come sostiene Magris, che "il destino di ogni uomo e della storia stessa, assomiglia a quello di Mosè, che non raggiunse la terra promessa ma non smise mai di camminare nella sua direzione" (11), perché "la salvezza non arriva una volta per tutte ma è sempre in cammino fino alla fine dei tempi" (13).

Utopia e disincanto sono ugualmente importanti e "anziché contrapporsi devono sorreggersi e correggersi a vicenda" (Magris 12); il disincanto è una forma ironica e malinconica della speranza di cui "ne modera il pathos profetico e generosamente ottimista che facilmente sottovaluta le paurose possibilità di regressione, di discontinuità, di tragica barbarie latenti nella storia" (Magris 14).

Anche se in epoca postmoderna l'aspetto geografico dell'esilio ha un ruolo secondario, per concludere lo studio di *L'arte di perdere peso*, è essenziale analizzare la dimensione spaziale di questa condizione esistenziale. L'evento principale del romanzo si svolge a Djerba, isola che già per Foucault aveva assunto un valore simbolico,[7] e dalla Sardegna a Creta è quasi sempre su isole che incontriamo i vari personaggi, anche quelli minori come la madre di Fabre o Lina Cuccu. Storicamente, l'isola è stata spesso luogo di esilio (basti pensare all'Elba e alla Sant'Elena di Napoleone) ma anche espressione di utopie, come la Laputa di Swift di cui parla Calvino in *Lezioni americane* (29). Si presta, quindi, ad un discorso che, come si è visto a proposito di Pradine, miri, pur nel disincanto della consapevolezza della perdita delle proprie origini, a sottolineare la speranza, insita proprio nello spirito utopico custodito nella civiltà ebraica (Magris 14), e a fare dell'esilio un'esperienza positiva. Per Myriam e Pradine, tuttavia, è l'Olanda a diventare massima espressione dell'esilio in quanto all'isolamento fisico, tradizionalmente associato all'isola, si aggiunge l'ostacolo linguistico che rende quasi impossibile ogni forma di comunicazione con l'altro e, come afferma Horst Bienek, la perdita della lingua è il fattore più decisivo nel determinare l'esilio (41). Si tratta inoltre di "un paese d'acqua, fittizio" (34), dove spesso si cammina su un polder, ovvero un terreno bonificato sotto il livello del mare, protetto da argini ma pur sempre precario, e dove le stesse condizioni atmosferiche, le infinite qualità di pioggia (29), sembrano farne il simbolo di quel luogo dove tutto scompare ma può anche rinascere. Durante la gita a Den Oever con Margje, sua vicina di casa, Myriam afferma: "[...] sembrava che il mondo davanti a noi comparisse per annientarsi subito, appena sorpassato. Ogni cosa era lontana, lontanissima" (39). Eppure il capitolo dedicato al soggiorno olandese di Myriam si chiude con un'immagine di leggerezza: la macchina scossa dal vento che sembra alzarsi in volo e, così facendo, ricorda la figura di Cavalcanti che volteggia sopra la pietra tombale della novella di Boccaccio usata da Calvino (22) per esemplificare le varie accezioni del termine lggerezza. Il volo, inoltre, è simbolo di speranza e quindi della possibilità di uscire dalla condizione di esilio.

Riassumendo, è importante ricordare che, storicamente, il termine esilio si

[7] Nel 1962, Foucault aveva osservato, dopo il decollo dell'aereo su cui si trovava dall'aeroporto di Djerba, l'orizzonte svanire nel mare e aveva commentato che si poteva scommettere che anche il tradizionale concetto di uomo del diciannovesimo secolo sarebbe potuto svanire come un volto fatto di sabbia sul bagnasciuga per lasciar posto alla creazione di una futura immagine. Si veda a questo proposito (*Dits et écrits*).

opponeva a quello di origine e si trattava di un fenomeno che per l'individuo aveva sia risvolti fisici che psicologici. Allontanato dal proprio ambiente familiare, o dalla propria città, per motivi politici o religiosi, e costretto a stabilirsi in una terra straniera, l'esiliato soffriva a causa della distanza che lo separava dalla propria casa e, al senso di non-appartenenza nei confronti del nuovo mondo in cui era costretto a vivere, si aggiungeva un indebolimento della propria identità. In epoca postmoderna, con la progressiva perdita di fiducia nella storia e in qualsiasi forma di narrazione universale capace di risalire inequivocabilmente alle origini di un evento, e alla sempre maggiore frammentazione dell'identità, è come se al termine esilio venisse meno il referente *origine*. L'esilio, quindi, si trasforma in una condizione esistenziale permanente. Resta il vago disagio della perdita di un qualcosa che non può essere conosciuto e a cui non si potrà risalire, a meno che non si sia pronti a vedere nella propria morte un ritorno alle origini, inteso come un ritorno alla sfera della potenzialità. In questa condizione tipica dell'uomo contemporaneo, tuttavia, si verifica una frattura fra dimensione fisica e psicologia simile a quella della classica nozione di esilio. Essendo però venuto meno il punto di riferimento che determinava e dava significato all'esilio, questa lacerazione può solo avvenire all'interno dell'individuo: corpo e mente diventano i nuovi poli di questa dicotomia. Ma se il corpo è il luogo dell'esilio, è anche la nostra unica possibile "casa". Ecco quindi spiegata l'attenzione maniacale per il proprio corpo di molti personaggi di questo romanzo che cercano, focalizzandosi sulla propria fisiologia, di ricreare quel senso di ordine nel caos della vita che è tipico del sentirsi a casa. L'io e l'altro in questa condizione coincidono ed è anche per questo che si insiste sull'importanza di conoscere se stessi o di scavare dentro di sé, come dice Pradine, per trascendere la condizione dell'esilio trasformandola in una funzione possibilizzante dell'essere. Come dimostrano gli studi di Dainotto e Magris, ciò che importa è il processo, non il prodotto finale: è essenziale procedere nella direzione della terra promessa pur sapendo che il raggiungimento della meta verrà differito fino alla fine dei tempi. Trascendere la condizione dell'esilio significa accettare la precarietà e la mortalità di tutte le cose, imparare a guardare il mondo da prospettive diverse, ovvero, come insegna Calvino, apprendere l'arte di perdere peso.

University of Wales Bangor

Opere citate

Altogether Elsewhere. Writers on Exile, a c. di Marc Robinson, London, Faber & Faber, 1994.

Augé Mark, *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*,

London,Verso, 1995.
Baudrillard Jean, *Fatal Strategies*, New York, Semiotexte, 1990.
Bienek Horst, *Exile is Rebellion*, in *Literature in Exile* 41-48.
Boym Sveltana, *Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky*, in *Exile and Creativity* 241-62.
Brooke-Rose Christine, *Exsul*, in *Exile and Creativity* 9-24.
Calvino Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio,* Milano, Mondadori, 1993.
Camus Albert, *The Rains of New York*, in *Altogether Elsewhere. Writers on Exile* 307-10.
Celati Gianni, *Finzioni Occidentali*, Torino, Einaudi, 1986.
_____, *Introduzione*, in Herman Melville, *Bartleby lo scrivano* vii-xxvi.
_____, *Verso la foce,* Milano, Feltrinelli, 1992.
Dainotto Roberto Maria, *The Excremental Sublime: The Postmodern Literature of Blockage and Release*, in *Essays in Postmodern Culture* 133-72.
Disorderly Eaters. Texts in Self-Empowerment, a c. di Lilian R. Furst & Peter W. Graham, Pennsylvania, The Pennsylvania State UP, 1992.
Essays in Postmodern Culture, a c. di Eyal Amiran and John Unsworth, New York, Oxford U P, 1993.
Exile and Creativity, a c. di Susan Rubin Suleiman, Durham, Duke U P, 1998.
Fortunato Mario, *L'arte di perdere peso,* Torino, Einaudi, 1997.
Foucault Michael, *Dits et écrits*, vol. 1, a c. di Daniel Defert & Françoise Ewald, Paris, Gallimard, 1994.
Fraiberg Allison, *Of AIDS, Cyborgs, and Other Indiscretions: Resurfacing the Body in the Postmodern*, in *Essays in Postmodern Culture* 37-67.
Gass William, *The Philosophical Significance of Exile*, in *Literature in Exile* 1-7.
Kalakowski Leszek, *In Praise of Exile*, in *Altogether Elsewhere. Writers on Exile* 188-92.
Literature in Exile, a c. di John Glad, Durham, Duke UP, 1990.
Magris Claudio, *Utopia e disincanto,* Milano, Garzanti, 2001.
Medeiros Paulo, *Cannibalism and Starvation: The Parameters of Eating Disorders in Literature*, in *Disorderly Eaters* 11-27.
Melville Herman, *Bartleby lo scrivano,* trad. di Gianni Celati, Milano, Feltrinelli, 1996.
Milosz Czeslaw, *Notes on Exile*, in *Altogether Elsewhere. Writers on Exile* 36-49.
Morris David B., *Illness and Culture in the Postmodern Age*, Berkeley, U of California P, 1998.
Neubauer John, *Bakhtin versus Lukács: Inscriptions of Homelessness in Theories of the Novel*, in *Exile and Creativity* 263-80.
Patella Giuseppe, *Sul postmoderno. Per un postmoderno della resistenza,* Roma, Edizioni Studium, 1990.
Pavel Thomas, *Exile as Romance and as Tragedy*, in *Exile and Creativity* 25-36.
Sartre Jean-Paul, *Being and Nothingness,* London, Routledge, 1969.
Shammas Anton, *Exile from a Democracy,* in *Literature in Exile* 84-99.
Van Rossum Walter, *Quando i destini si incrociano,* appendice, in Mario Fortunato, *L'arte di perdere peso* 212-15.
Vattimo Gianni, *Le avventure della differenza,* Milano, Garzanti, 1980.
Yúdice George, *Feeding the Transcendent Body*, in *Essays in Postmodern Culture* 13-36.

Sabina Gola

Grammatica o "Nuova grammatica" dell'esilio

> L'esiglio, la povertà sì sono sempre lo stesso, ma non abbiam riposto una parte della nostra felicità nei progressi della libertà, nell'avvenire dell'Italia? e questo avvenire non è più sereno dal 1823 in poi? Abbiam dietro le spalle nove anni di patimenti, tanti anni scontati sulla somma che ci è destinata. Gli abbiam sostenuti con energia e dignità, invece d'esser abbattuti dall'avversità, ne siamo esciti migliori e purissimi. E ci diremo tanto miseri? Anche in patria v'è la stoffa di cui si formano le disgrazie, ma meschine, avvilenti, rovine di famiglia, discordia, matrimoni infelici, le nostre sciagure le abbiamo sortite splendide, solenni, utili, storiche anche se vuole, giacché la vanità vuole ovunque aver la sua parte
>
> (Costanza Arconati Visconti, Parigi, 27 febbraio 1830, in Van Nuffel 20)

Esilio. Dolore. Sofferenza. Privazione. Memoria. Ricostruzione. Rinascita. Separazione. Estraneità. E molti altri ancora sono gli stati d'animo e le situazioni in relazione all'esilio e che con esso si confondono; altre le condizioni umane che ne richiamano i contenuti.[1]

Che definizione dare dell'esilio? Tralasciando per un momento il significato propriamente giuridico della pena e considerandone l'effetto, cioè l'allontanamento, dal punto di vista etico e psicologico, l'esilio cos'è? Punizione o decisione personale? Dolore o liberazione? Disgrazia o motivo di purificazione? E come definire l'esule? Un mutilato o un privilegiato dalla sorte? E ancora: a cosa porta l'esilio? A Dio? A comprendere il valore autentico delle cose e a dar loro il giusto peso? Alla morte?

Studiosi di varie discipline si occupano di letterature dell'esilio (*Marges et exils. L'Europe des littératures déplacées*). C'è chi tenta una classificazione — esilio forzato, volontario o metaforico.[2] Un compito arduo: in fondo l'esilio è strettamente legato all'esule ed esistono tanti e diversi tipi di esilio quanti sono gli esuli.

Claude Drevet, nel suo saggio su "L'exil intérieur", esprime fin dalle prime righe l'impossibilità di definire oggettivamente l'esilio e di partire quindi dal concetto di "déplacement d'un corps vivant" *tout court* (*L'Exil* 211-26). Un movimento che parte da una supposta terra d'origine diretto verso una terra di

[1] Per es., fuga, schiavismo, proscrizione, migrazione, esodo: si veda Buttino 5-324.

[2] *Exil et Littérature*. Il volumetto raccoglie i saggi di vari ricercatori sul tema "Viaggio e esilio".

adozione, che può diventare per l'esule una nuova patria.

Non un cambiamento di luogo, ma una fuga da se stessi, nel caso particolare dell'esilio interiore. La vita prende la forma di un anello che interrompe qualsiasi rapporto con l'esterno e dentro di esso si fortifica:

> L'homme de la modernité, quand il n'est pas schizophrène, est volontiers schizoïde; incommunicabilité, solitude, ennui, morosité, dégoût, ces maîtres mots de sa détresse subie et acceptée résument son expérience [...]. L'exil intérieur devient la condition de chacun; les relations fantasmatiques l'emportent sur les relations réelles; l'espace intérieur sur l'espace extérieur; l'imaginaire individuel sur le social et le collectif.
>
> Absents du monde, nous vivons dans une rêverie ininterrompue où les êtres et les choses acquièrent une dimension qu'ils ont perdue dans la réalité; le dialogue ne s'engage plus avec autrui dans son être physique, matériel, mais avec autrui tel que le désir le modèle, le construit dans nos fantasmes.
>
> (Jaccard 99)

Questo movimento fisico o morale che sia, in ogni caso, sta alla base di mutamenti.

L'esule muta, così come la terra che ha lasciato e la terra che lo accoglie. Viene quindi da chiedersi se un uomo può adattarsi a vivere in un luogo diverso da quello in cui è nato e ritagliarsi una nuova posizione sociale. La patria ha certamente una componente fisica, l'idea di appartenenza a un territorio ben definito, e una componente spirituale, l'idea di appartenenza a una cultura. La lingua madre, le tradizioni, gli usi e costumi, i rapporti umani in un determinato luogo con persone conosciute, ne sono gli elementi costitutivi.

Quando si parte si parte per sempre e il ritorno, se avviene, è il ritorno di un individuo diverso in una terra diversa. Immutate nel ricordo e nel sentimento rimangono invece le persone lasciate, creando così l'illusione dell'immutato e dell'immutabile. La speranza del ritorno, del ritrovamento dei sentimenti, delle parole, del passato diventa malattia nel momento in cui la vita trascorre all'inseguimento di un ritorno. D'altro canto, invece, la terra d'adozione può anche diventare spazio vitale e creativo, fattore di rinascita morale e spirituale (Niderst 9-17).

I motivi e i modi di vivere l'esilio sono molteplici. Le parole scritte degli esuli — poesie, romanzi, diari, lettere, discorsi — testimoniano di pagine importanti della storia umana, alcune delle quali sono entrate a far parte della nostra memoria collettiva, e illustrano forme di esilio varie e differenziate, difficili certamente da inventariare tutte. Alle quali inoltre si devono aggiungere le parole di chi, seppur nell'ombra, ha scritto o raccontato.

Alla letteratura dell'esilio si affianca la letteratura sull'esilio. Anch'essa ci propone varie immagini dell'esilio: fantastica, romantica, simbolica e metaforica.

Diego Marani,[3] l'autore di *Nuova grammatica finlandese*, di cui parleremo in questo saggio, figura tra gli "esuli per scelta", lontano dalla propria patria d'origine (l'Italia) per ragioni professionali. Nel suo romanzo, l'esilio appare sotto diverse forme e incarnato da personaggi diversi, travolti dalla tempesta della guerra, alla ricerca disperata di un approdo per poter cominciare una nuova vita. La guerra è una situazione di esilio. Essa apporta trasformazioni ai rapporti umani e ai rapporti sociali e causa anche fenomeni di spostamento in risposta ai cambiamenti nella società. La guerra, relazione tra Stato e Stato e non tra uomo e uomo (Rousseau), sconvolge l'ordine sociale e il sistema di scambi umani e sociali che vi sottostà. I cittadini divengono soldati e in quanto tali entrano a far parte del nuovo ordine stabilito, i rapporti umani e sociali tra di essi divengono impersonali e disconnessi e vano è il tentativo di ritrovare la propria umanità nell'ambito della realtà, nella quale non esiste alcuna protezione all'alienazione, alla frustrazione, all'angoscia, al suicidio, alla malattia mentale.

Sullo sfondo gli orrori della guerra civile finlandese.[4] In primo piano la tragedia dell'Europa sconvolta dalla Seconda Guerra Mondiale. Due uomini legati dallo stesso amaro destino dell'esilio: Petri Friari, cittadino tedesco di origine finlandese, costretto a fuggire dalla terra natale per le simpatie del padre alla causa bolscevica durante la guerra civile,[5] e un giovane di origini ignote, brutalmente annientato e privato di parola e di memoria dalla violenza della guerra. Ferito gravemente alla testa e abbandonato alla stazione ferroviaria di Trieste, il giovane viene trasportato da alcuni soldati tedeschi sulla nave ospedale tedesca Tübingen ancorata al largo del porto di quella stessa città, sulla quale fa servizio il medico neurologo Petri Friari.

La scritta del nome finlandese Sampo Karjalainen cucita all'interno del collo della casacca da marinaio che portava indosso e le iniziali S. K. sul fazzoletto convincono il medico che si tratti di un soldato finlandese. "La supposizione che, come lui, anch'io fossi un finlandese, finito per chissà quale motivo in quei mari così lontani, lo spinsero a riservarmi cure che in tempo di guerra è difficile dare a un ferito" (*Nuova grammatica finlandese* 29), scrive il giovane S. K. nelle prime pagine del suo diario.

[3] Diego Marani (1959) è ferrarese. Lavora come traduttore principale e revisore presso il Consiglio dei Ministri dell'Unione europea a Bruxelles. Conosciuto anche come inventore dell'europanto, sapiente miscuglio di lingue europee, con il quale ha scritto e scrive tutt'ora su giornali belgi e svizzeri. Ha già pubblicato due romanzi, *Caprice des dieux* (Il Minotauro, Milano, 1995) e *Zanzare* (Il Minotauro, Milano, 1996).

[4] La guerra civile finlandese tra "Bianchi" e "Rossi", breve ma sanguinosa, scoppiò nel 1917 in concomitanza con la proclamazione dell'indipendenza della Finlandia dalla Russia (Fournier).

[5] Petri Friari era fuggito in Germania con la madre, che era di origine tedesca, presso dei lontani parenti. Aveva studiato medicina all'Università di Amburgo e a causa della guerra era stato obbligato ad arruolarsi nell'esercito tedesco come medico sulla nave ospedale tedesca Tübingen.

Il dottor Friari riesce per miracolo a tenere in vita il giovane e si fa artefice della sua rinascita:

> Considerava la mia guarigione e il mio recupero una vittoria personale, una grande impresa della scienza. Ma soprattutto lo commuoveva il salvataggio di una lingua che a modo suo anche lui aveva salvato in sé, traghettandola dall'esilio nei mari della memoria [...]. Sentiva di condividere con me un'astratta appartenenza allo stesso mondo. Un oscuro legame ci univa, un vincolo che non passava per il sangue, ma vibrava nel suono della lingua. Nell'animo del dottore risvegliava la dolcezza del ricordo e in me teneva desta la volontà di vivere.
>
> (*Nuova grammatica finlandese* 27-28)

Su consiglio del neurologo, il giovane parte per la Finlandia alla riscoperta e alla riconquista della sua vecchia identità . Il disagio, l'impossibilità di creare un qualsiasi legame affettivo in quella che è supposta essere la sua terra natia — solo un cappellano militare (Olof Koskela) si prende cura di S. K. fin dal suo arrivo a Helsinki e solo con lui il giovane instaurerà una relazione di amicizia — la ricerca ossessiva di un'identità, lo portano a rinchiudersi in se stesso, a estranearsi completamente dalla realtà circostante e a rifugiarsi in una realtà animata da personaggi mitologici e da fantasmi di un passato che non gli appartiene.

Una nave gli ridà la vita, un'altra gliela toglie. Nel porto di Helsinki, vedendo passare la cannoniera Sampo Karjalainen, il giovane si rende conto che il nome ricamato sulla divisa non era il suo, ma quello della nave tedesca da poco ceduta alla Finlandia e che, quindi, lui probabilmente non era neppure finlandese. Sceglierà così di morire in battaglia da soldato finlandese con una patria e con un nome.

Al dottor Friari, che ha scoperto troppo tardi la vera identità del giovane, è negato per sempre il ritorno nella sua cara Finlandia, oppresso dal rimorso di aver cambiato il destino di un uomo e di averne provocato l'annientamento:

> A volte il destino ci fa strumento dei suoi disegni, ci fa complici della sua ferocia senza che ce ne rendiamo conto. Come quest'uomo sono anch'io un esule. Ma mentre lui nutriva per questo paese affetto e riconoscenza, io con la Finlandia ho un conto in sospeso. In tutti questi anni, ho cercato di soffocare l'odio per chi uccise mio padre. Resistendo al richiamo della vendetta, mi sono invece accanito a tenere vivo il ricordo della terra che è pur sempre la mia patria, ho conservato e coltivato la mia lingua, facendo di ogni parola una preghiera con cui sognavo di chiedere il perdono per mio padre e per me la possibilità del ritorno.
>
> (*Nuova grammatica finlandese* 11)

L'autore del romanzo si appoggia alla tradizione del manoscritto ritrovato per rendere più reale una storia che ha dell'incredibile, nello stile dei romanzi

kafkiani. Il romanzo si presenta sottoforma di diario: il diario del giovane S. K.[6] ritrovato e completato da Petri Friari dopo la fine della guerra.

Per entrambi, scrivere è ragione di esistenza. Il giovane scrive nel tentativo di riappropriarsi della propria identità originale; Friari, colmando le lacune lasciate da S. K., ricostruisce la propria storia e la propria identità. L'alternanza equilibrata delle parole scritte dall'uno e dall'altro accentua l'interpenetrazione spirituale dei due individui, ma non l'esatta sovrapposizione.

Entrambi sono profondamente soli, incapaci di vivere nella società che li circonda, alla ricerca della propria identità che l'esilio ha cancellato. Friari vive lontano dalla società civile, asfissiato ogni giorno di più dall'odore pestifero della morte che esce dai corpi dei soldati feriti nelle battaglie e con la mente rivolta al passato. S. K. crolla sotto il peso della libertà concessagli dal destino di crearsi una nuova vita. Impara nomi e frasi in finnico e li ripete finché non se li ricorda bene, cerca rassicurazioni, familiarità e stabilità intorno a sé senza però trovarle. La sua grammatica personale non lo aiuta a trovare nuove regole di vita.

Due uomini, entrambi vittime della guerra. L'uno perfettamente consapevole della propria situazione di esule, dilaniato dal senso di colpa dell'essere fuggito dal suo paese natale, assolutamente incapace di crearsi una nuova vita nel paese di adozione. Una profonda solitudine lo attanaglia — non la solitudine che allontana dalla perversità del mondo, ma quella che conduce all'alienazione — che egli rompe volentieri solo quando ha la possibilità di parlare la propria lingua. Il peso della memoria è tale che gli impedisce di vivere. L'altro, annientato fisicamente e spiritualmente, vive l'esilio in due modi diversi: prima di tutto l'esilio come annullamento fisico a causa della violenza della guerra, poi l'esilio geografico che, nelle sue nuove vesti di marinaio finlandese, lo condurrà alla fine della sua breve esistenza. Anch'egli è solo e incapace di guardare verso il futuro e di creare un legame affettivo con il suo supposto paese d'origine. La sua memoria è vuota e talmente leggera che qualsiasi tentativo di riempirla fallisce miseramente, ma nello stesso tempo così pesante è la sua mancanza da indurre il giovane a guardare sempre all'indietro a privilegiare la conoscenza del passato e della sua identità d'origine.

Tra i due si instaura inizialmente il rapporto medico-ammalato. Un medico non soltanto curatore, ma anche creatore, quasi alla maniera di Victor Frankenstein (Ponnau 43-52). Il dottore riempie e modella una "scatola vuota" senza passato, senza nome e senza lingua, prigioniera di una divisa. L'individuo che esce dall'ospedale non è più quello che vi era entrato; in realtà è un individuo nuovo, artificiale, con una nuova identità.

Tra di loro si crea fin dall'inizio un'incomprensione totale dovuta non soltanto all'handicap fisico del soldato, ma anche al tentativo incosciente del

[6] Abbiamo scelto di riferirci al giovane soltanto con le iniziali S. K. per insistere sull'importanza del problema identitario che domina in questo romanzo.

dottore di trovare un compatriota che gli dia sollievo per le sue colpe e che, in qualche modo, lo aiuti a uscire dall'isolamento spirituale in cui si trova.

Il rapporto tra i due ben presto si inverte. Friari affida il recupero della propria identità al giovane "rinato", cercando di rendere vivo il suo universo immaginario, che altro non è che il suo ritorno in Finlandia, senza però stabilirne regole ferree sull'esempio di quelle che regolano la realtà. Anche quando tra i due può instaurarsi una comunicazione linguistica e non soltanto gestuale, l'incomunicabilità regna sovrana nel loro rapporto. La supposta comunanza di lingua e cultura in realtà li allontana ancor di più e aiuta il soldato, incapace di stabilire un rapporto sereno con se stesso, ad acquisire la consapevolezza dell'impossibilità per lui di vivere in ciò che lui considera fittizio. La ricerca della propria identità ha per S. K. un'importanza fondamentale, vitale, tanto che la scoperta della verità lo annienta. Per lui che non è riuscito a crearsi una nuova vita, a ricominciare dal nulla, per lui che in fondo avrebbe avuto la possibilità di ricostruirsi liberamente, l'assenza della memoria gli impedisce di rivivere quello che aveva già vissuto o di vivere ciò che avrebbe potuto crearsi da sé.

La prima parte del romanzo è costruita intorno alla metafora della "rinascita". Il dottore restituisce al proprio ammalato non soltanto la vita, ma anche un'identità, una cultura e una lingua. La pancia della nave ospita il soldato come un bimbo nel grembo materno. Il mare funge da liquido amniotico. Un momento ben preciso simboleggia la sua venuta alla luce: la prima passeggiata sul ponte all'uscita dal coma. Un senso di smarrimento pervade il giovane fin dal primo momento.[7]

Col passare dei giorni il rapporto medico-ammalato si trasforma in un rapporto protettivo di un padre per un figlio mai avuto. Come un padre, Friari insegna al giovane a parlare il finnico, gli racconta la storia della propria vita come se fosse una favola, solo un movimento sulla carta geografica, nel quale S. K. percepisce già una profonda drammaticità nonostante l'incomprensione quasi totale della lingua. Come un padre parla al proprio figlio adolescente, prima della partenza di S. K. per la Finlandia, il dottore si sente in dovere di dargli dei consigli sul come affrontare la vita futura. Forse questo è il momento più sereno del romanzo per entrambi: S. K. è convinto di ritornare in patria e lì di iniziare a colmare il suo passato, a ricostruire la sua memoria; Friari invece si insinua nel corpo vuoto del soldato privo di memoria e di passato e sente di tornare in patria attraverso di lui, di creare finalmente un legame "puro" con la propria terra natale in sostituzione di quelli che si erano già spezzati (l'amore per una giovane donna rimasta laggiù) o che non aveva mai interiorizzato l'assistenza e le cure ai marinai finlandesi del quartiere finlandese di Amburgo con i quali l'unico

[7] "Si guarda nello specchio, come si era guardato Vitangelo Moscarda, e lì si chiude il suo cammino verso l'altro, cioè se stesso, e gli altri, e si delinea il suo destino impossibile. Per tutta la sua vita non smetterà mai di guardarsi nello specchio nel tentativo di trovare lì tutti i valori della vita umana" (Gola 204).

piacere era di parlare la propria lingua, piacere che in qualche modo reggeva il suo sentimento di solidarietà per i compatrioti:

L'immagine della nave attraccata al molo, la bandiera finlandese issata in cima all'albero e i marinai schierati a prua, mi hanno ricordato i marinai finlandesi che arrivavano al porto di Amburgo. Per me ognuno era un pezzo di Finlandia. Il loro arrivo era un appuntamento che aveva finito per scandire le date del mio calendario, l'alternarsi delle stagioni. [...] Andavo incontro ai marinai che ogni sera si radunavano presso la chiesa finlandese, come se fossero tutti miei parenti. Di tutti volevo stringere la mano [...]. Assisterli quando avevano bisogno delle mie cure, mi alleggeriva il cuore. Alleviando le loro febbri, mi sembrava di contribuire al benessere del mio paese, di riscattare colpe che pure non avevo e di guadagnarmi la possibilità del ritorno.

(*Nuova grammatica finlandese* 121-22)

I due personaggi seduti l'uno accanto all'altro, entrambi immersi nell'immensità dell'elemento equoreo che sta di fronte a loro, unico testimone della loro tragedia, si sentono in realtà l'uno nell'altro.

Il dottor Friari, con "il viso rivolto al sole", si rivolge al giovane pensoso che invece ha lo sguardo rivolto al precipizio sul mare. In realtà, il dottore parla a se stesso:

Deve tornare nei luoghi del suo passato. Solo là può sperare di trovare qualcosa che risvegli la sua memoria. A volte basta un odore, una luce, un rumore che ha sentito mille volte senza accorgersene e che d'improvviso può scatenare il ricordo [...]. Si metta a imparare la sua lingua [...]. Dovrà studiarla la sua lingua, ma non solo. Il finlandese è la lingua in cui è stato allevato, la lingua della ninnananna, che ogni sera la faceva addormentare. Dovrà amarla oltre che studiarla [...]. Siccome la lingua è madre, si cerchi una donna. Dalla donna veniamo in questo mondo, dalla madre impariamo a parlare. Si innamori, si abbandoni. Spenga il cervello e lasci andare il cuore.

(*Nuova grammatica finlandese* 35-36)

La partenza per la Finlandia decreta, per il giovane, oltre all'inizio di un esilio "inconsapevole", data la convinzione di tornare nel supposto paese natale, l'inizio di un esilio interiore che lo porta a vivere lontano dalla società degli uomini, nell'incomunicabilità fisica e spirituale, nella solitudine, nella noia e nel disgusto per un mondo al quale non sente di appartenere. Privo della protezione della memoria, col passare del tempo, si accentua sempre più il sentimento di essere per sempre un esule in terra.

Da questo momento, per S. K., comincia il lento declino verso l'autodistruzione e la morte. Tre anni di morte spirituale (1943-1946). Solo il bollettino di guerra con l'annuncio della morte di un soldato di nome Sampo Karjalainen legittimerà la sua esistenza precedente.

Anche Olof Koskela, altro personaggio chiave di *Nuova grammatica finlandese*, è un esule, tormentato dall'impossibilità di conciliare la sua visione del mondo con la realtà che lo circonda. Il rito quotidiano dell'incontro con il

pastore luterano rappresenta per il giovane S. K. un momento di unione, di autentiche relazioni umane con un'altra persona anche se non in una realtà calda e vibrante ma nell'immaginario di un popolo. Da un lato il *Kalevala* — l'epopea del popolo finlandese — dall'altro il *koskenkorva*[8]; da un lato la mitologia, dall'altro lo stordimento dell'alcol e delle droghe per evadere dalla realtà spietata della guerra. Nei suoi viaggi nell'aldilà il pastore porta anche il giovane S. K. , nel tentativo di risuscitare in lui la memoria ancestrale del popolo finlandese: "Se tu sei stato un giorno finlandese, tutto questo prima o poi lo ritroverai dentro di te, perché questa roba non sta nella memoria, non può andare smarrita. Sta nel sangue, nelle viscere" (*Nuova Grammatica Finlandese* 60). "Le forme di una lingua si ripercuotono inevitabilmente su chi la parla, ne plasmano il volto, le case, la terra, le abitudini, il cibo. Uno straniero che impara il finlandese forza i propri tratti somatici, si allontana da sé, corre il rischio di non riconoscersi più" (*Nuova Grammatica Finlandese* 59), spiega al suo apprendista finlandese il pastore Koskela.

Tra gli elementi dell'esilio, l'autore sceglie di dare un rilievo particolare alla parola e alla lingua, in quanto insieme di parole, patrimonio dell'individuo e di un popolo, elemento di socializzazione (Strauss 115-26). "La parola giusta. È tutta lì la differenza fra la vita e la morte. Il ricordo è inseparabile dalla parola. La parola trae le cose dall'ombra. Impara la parola e riavrai la memoria" (*Nuova Grammatica Finlandese* 141).

Se, da un lato, la terra d'origine scompare ai nostri occhi e solo la lingua materna ci aiuta a recuperarla e il ritorno può avvenire solo in possesso della lingua materna, dall'altro ci si sente esuli in una società della quale la lingua non suona familiare e nella quale le comunicazioni con gli altri sono disturbate.

La lingua scandisce la vita dei vari personaggi del romanzo: per S. K. come apprendista del finlandese e della finlandesitudine: "Quando potrai leggere il Kalevala sarai un vero finlandese, quando a sentire il ritmo dei suoi canti ti si accapponerà la pelle, allora sarai davvero uno dei nostri" (*Nuova Grammatica Finlandese* 77); per Friari, angosciato dalla paura di perderla e di staccarsi così completamente dalla madrepatria, indotto ad appropriarsi della vita di un altro, al quale questa lingua non appartiene: "Non avevo mai pensato che la parola 'Raamattu' (Bibbia) deriva da 'Grammatica' [...]. Eppure forse questo la dice lunga sul devoto amore per la propria lingua che distingue ogni finlandese. Per noi la lingua è parola di Dio, anche quando in Dio non si crede [...]" (*Nuova Grammatica Finlandese* 143); per il pastore luterano che, attraverso la lettura del *Kalevala*, primo monumento letterario della lingua finlandese, espone a S. K. la sua visione del mondo e della storia.

La scelta dell'autore si evidenzia ancor più in relazione all'incomprensione linguistica di fondo che regna in tutto il romanzo. La guerra impone nuove regole, mescola individui di nazionalità diverse, con lingue proprie e con ruoli

[8] Liquore di colore biancastro molto forte.

diversi, trasforma i sentimenti di amore e di amicizia, impedisce agli individui di instaurare rapporti solidi e duraturi. L'assurdità della guerra si manifesta anche attraverso la lingua:

> L'armamentario normativo di una lingua è costruito più per impedirne l'accesso agli estranei che per facilitarne la comprensione. Ogni lingua si chiude dietro il rito iniziatico della propria grammatica, come una setta segreta dietro le sue messe nere. Ma la lingua non è una religione cui si possa credere oppure no. La lingua è un fenomeno naturale ed è proprio di tutta l'umanità. L'ottusità degli uomini l'ha divisa in tante grammatiche e ognuna pretende di essere quella giusta, di essere lei lo specchio della chiarezza del pensiero di tutto un popolo. Così ogni popolo impara le regole della sua grammatica e s'illude con quelle di risolvere l'astruso esercizio della vita.
>
> (*Nuova grammatica finlandese* 144)

S. K., al suo arrivo in Finlandia, parla a malapena il finlandese. I gesti gli vengono in aiuto, l'insoddisfazione però di non poter usare le parole traspare dagli sguardi suoi e dei vari personaggi con cui viene in contatto. Ma la guerra è anche questo e bisogna accontentarsi. Gli riesce impossibile comunicare verbalmente con due prigionieri russi che per qualche giorno dormono nella sua stanzetta dell'ospedale militare e così anche con il giornalista tedesco con il quale aveva fatto conoscenza all'hotel Kämp e con il quale si salutavano e si frequentavano "senza parlare".

Poco a poco S. K. apre la sua mente al finlandese. Nonostante questa apertura, domina sempre in lui una sensazione di estraneità a quella lingua e a quel paese. La sua conoscenza del finlandese rimane comunque insufficiente per esprimere i suoi sentimenti più profondi, e contribuisce ad alzare un muro invalicabile di solitudine nei confronti della gente e del paese che lo avevano accolto: "Io e la Finlandia ci eravamo mescolati ma non confusi. Qualcosa di me rimaneva impermeabile a ogni mescolanza, come se nel profondo un'identità sepolta si rifiutasse di essere annientata e lottasse furiosamente per venire a galla" (*Nuova grammatica finlandese* 65). La guerra inoltre non facilita le relazioni tra individui che nel romanzo assumono le sembianze di fantasmi, di esseri svuotati della loro interiorità e curvi sotto il peso del dolore.

La musica e il canto superano i limiti della lingua parlata, permettendo ai personaggi di fare un passo gli uni verso gli altri. Il finlandese "è una lingua che andrebbe solo cantata" (*Nuova grammatica finlandese* 58), asserisce il pastore Koskela.

Il canto di inni religiosi permette al giovane di cominciare ad "addomesticare" la lingua finlandese. Una canzonetta fischiettata dal giornalista tedesco, della quale S. K. conosce le parole per averla sentita tante volte nelle birrerie di Trieste, avvicina i due che percepiscono, anche se vagamente, di avere qualcosa in comune. Per un momento, il canto fa sentire S. K. parte di un popolo. In compagnia di Koskela, anch'egli partecipa all'azione intrapresa di sviare i russi e di far credere loro che Helsinki stia bruciando, mentre sono solo i

falò accatastati ai quali i finlandesi danno le fiamme. "Non ero più solo, non ero più uno straniero. Stavo tra la mia gente, lavoravo con loro per proteggere la nostra terra. Era un sentimento forte" (*Nuova grammatica finlandese* 72). La musica di un pianoforte lo attira all'hotel Kämp dove un coro di infermiere si esibiva sul palcoscenico. Anche in questa occasione riconosce alcune note di una canzone che aveva già sentito e così si lascia andare e, senza conoscere le parole e muovendo solo le labbra, si unisce al pubblico che si era messo a cantare con le infermiere. Si sente profondamente solo perché, nonostante i progressi nella conoscenza del finlandese, molte parole gli rimangono ancora oscure. Proprio in questa occasione incontra l'infermiera che lo aveva accolto il primo giorno all'ospedale militare e che poi non aveva più rivisto. Per un attimo il sentimento dell'amore lo sfiora. S. K. intravede uno spiraglio di salvezza alla sua alienazione, alla sua solitudine, alle sue visioni di morte. Una speranza che però svanisce immediatamente davanti all'interrogativo martellante: "Chi sono?"

La naturalezza del canto riesce a cancellare gli orrori della guerra, a spogliare ambedue del loro dolore e a farli sentire in comunione:

> Ilma rideva, mi stringeva più forte il braccio e per quel braccio io mi sentivo aggrappato alla vita che mi ero deciso ad agguantare. Quante volte l'avevo guardata scorrere ai miei piedi senza trovare il coraggio di saltarci dentro, di sguazzarci anch'io. Ora mi lasciavo trascinare nel canto e lungo la strada lontano dalla solitudine lontano dal silenzio, lontano da me.
>
> (*Nuova grammatica finlandese* 96-97)

"Cantare si dice 'laulua', che vuol dire anche 'incantare'. Ma 'cantare' e 'incantare' per gli antichi poeti finnici era la stessa cosa. Perché chi sapeva cantare, sapeva anche incantare con la magia della parola" (*Nuova Grammatica Finlandese* 109), spiega Koskela al suo apprendista finlandese. Le parole di Koskela impregnano il giovane dell'atmosfera magica della mitologia finnica allontanandolo dall'angosciosa realtà che li circonda.

S. K. si sente a suo agio in questo mondo magico e subito trova delle affinità tra la sua situazione e quella di Antero Vipunen[9], lo sciamano chiuso fuori dal suo corpo e la cui anima vaga ancora. In fondo tutta la breve esistenza del giovane S. K. si realizza a cavallo tra realtà e immaginazione. Il suo stato di alienazione è tale che ad un certo punto egli non distingue più gli individui veri da quelli immaginati. Anche il mare, l'elemento naturale che lo accompagna passo passo e assiste al lento trascorrere della sua esistenza, si riempie di navi cariche di guerrieri fuoriusciti dalle pagine del *Kalevala*.

[9] Personaggio della mitologia finnica. In un momento di estasi si allontanò a tal punto dal suo corpo che non poté più rientrarci e si dice che ancora oggi il suo corpo vaga attorno al groviglio di rovi che è divenuto il suo corpo abbandonato, nel vano tentativo di farvi ritorno.

Un giorno Koskela scompare misteriosamente. La sua visione del mondo dominato dal male invincibile e sconvolto dal dolore gli impedisce di vivere e lo spinge verso l'annientamento di se stesso:

La vita umana si accende, brucia e si estingue senza consumare un briciolo di tutto il dolore che si porta dentro. Al contrario, ogni uomo che nasce, ogni vita che si aggiunge alla vita alimenta questo animale insaziabile. Allora l'unica cosa che ci resta da fare è negargli il suo nutrimento. Se della nostra vita si nutre il male del male, solo senza la nostra vita si affamerà e morirà. Per questo è urgente uccidere, per questo ogni guerra è buona. Perché ogni morte ci avvicina alla meta.

(*Nuova grammatica finlandese* 171)

Dopo la partenza del pastore, che era diventato per S. K. una guida spirituale, anche se verso la morte e non verso la vita, il senso di estraneità e di profonda solitudine del giovane viene acuito più che mai. Spinto dall'ossessionante ricerca della propria identità, S. K. rifiuta di aprirsi all'esperienza amorosa, richiudendosi ancor di più nella propria solitudine. La lingua finlandese diventa per lui un rifugio nella speranza di trovare in essa la fiammella per ravvivare la sua esistenza.

S. K. non subisce alcuna evoluzione nel corso del romanzo. L'angoscia che lo pervade al suo arrivo in Finlandia lo attanaglia nello stesso modo alla fine della sua esistenza. Non riesce a seguire i consigli del dottor Friari, non si abbandona alla lingua finlandese né trova ristoro nelle braccia di una donna. Non prima comunque di aver ritrovato la propria identità.

S. K. perde la guerra contro se stesso, contro la propria memoria vuota. Inoltre, la tragica scoperta di non essere chi credeva di essere e di dover ricominciare da capo la costruzione della propria identità lo conduce all'annientamento. Solo la morte in guerra nelle vesti di un soldato finlandese può ridargli la vita e può farlo morire nella speranza di essere ricordato.

Anche Friari perde la propria battaglia contro la sua incapacità di adattarsi a vivere nella realtà e pagherà un prezzo molto alto per aver affidato i propri desideri e la propria nostalgia a un altro individuo:

Nessuno sa che fine abbia fatto l'autore di questo manoscritto, l'uomo che io volli si chiamasse Sampo Karjalainen [...]. Per riparare al mio disgraziato errore, per restituirgli se non la memoria, almeno la sua vera identità e un luogo a cui fare ritorno. Ma la guerra mi ha portato lontano da lui, mi ha impedito di raggiungerlo in tempo.

(*Nuova grammatica finlandese* 199-200)

Solo la guerra con la sua forza distruttiva e devastante può proclamarsi vincitrice assoluta.

Isolamento, desolazione, oscurità e assenza dominano in questo romanzo, che si inserisce perfettamente nella tradizione dei romanzi di Pirandello, Svevo, Bassani. Romanzo dell'assenza della memoria, della terra d'origine, della

lingua, dell'identità. S. K., non a caso, preferisce della lingua finlandese l'abessivo[10], la declinazione delle cose che mancano. Romanzo dell'esilio, del dolore dell'allontanamento, della speranza del ritorno, dell'incapacità di guardare a un futuro in nome di un passato troppo pesante e impregnato di valori fondamentali insostituibili (amore paterno, amore patrio, amore per la propria lingua madre e le proprie tradizioni), della paura del cambiamento in se stessi (nuova lingua, nuove abitudini) e in ciò che ci si è lasciati alle spalle, della paura di non trovare un giusto equilibrio tra il passato e il presente.

La guerra sconvolge i valori in nome dei quali generalmente gli esuli si legano tra di loro e si sentono più vicini alla madrepatria (lingua, cultura, solidarietà tra compatrioti). Per il giovane S. K sono forieri di morte, morte fisica e spirituale. Ciò che apparentemente è vita per Friari, per S. K. significa morte. Prima la memoria: "Della memoria, che l'autore di queste pagine infelicemente inseguiva, io ancora oggi non riesco a liberarmi. La memoria è il tributo di dolore che quotidianamente pago, quando mi sveglio a questo mondo e accetto di viverci" (*Nuova grammatica finlandese* 42); poi la lingua: mentre per Friari poter parlare la propria lingua madre lo fa sentire vivo, per S. K. l'apprendimento del finlandese decreta la morte; infine la solidarietà: per Friari non è altro che ossessione dell'idea del ritorno nella sua terra d'origine:

> Fu certamente l'insano attaccamento che provo per il mio paese a indurmi a vedere in lui un finlandese. E fu il mio amor proprio che mi convinse a considerare quell'etichetta la prova della sua identità. Istintivamente, mi prodigai a salvare lo sconosciuto finlandese che la guerra mi buttava fra le braccia. Ma in realtà era la mia salvezza che inseguivo. Come avevo fatto ad Amburgo, soccorrendo un mio compatriota, credetti ancora una volta di riscattare la colpa di mio padre. È stata l'ossessione di tutta la mia vita. La morte di mio padre, accusato di sovversione comunista e ingiustamente assassinato, è diventata per me una colpa da espiare.
>
> (*Nuova grammatica finlandese* 203-04)

Petri Friari, S. K. e Olof Koskela sono degli esuli, ciascuno a modo proprio. Per motivi diversi si sentono a disagio nella società nella quale si trovano. Nessuno dei tre riesce a vincere la propria battaglia contro la società o contro se stesso. Il ritorno dall'esilio si concretizza per tutti e tre, ma a un prezzo troppo alto: Friari ritorna nella sua cara Finlandia, imprigionato tuttavia dal peso del rimorso di essersi impossessato della vita di un altro uomo per espiare le sue colpe; S. K,. con la sua morte da soldato finlandese, ritrova una patria, anche se a lui "straniera"; Koskela, morendo al fronte, sfugge al grande mostro qual è il dolore umano, secondo la sua visione della vita.

Petri Friari pone fine per un momento al suo esilio fisico e spirituale, solo quanto basta per rendersi conto che l'amore per la sua patria e per la sua cultura sarà per sempre un amore impossibile. L'esilio interiore non avrà mai fine:

[10] Caso della lingua finlandese.

Ritornando in Finlandia dopo tutti questi anni, l'ho trovata un po' diversa da come la conoscevo, ma intatta nel suo carattere e nei suoi tratti più forti. Le sono andato incontro come a un antico amore, con il timore di rimpiangere, rivedendola, il tempo e il dolore spesi per lei, oppure, ancora peggio, di accorgermi che non valeva tanta pena. Invece ho scoperto con sollievo che di queste parole corrose dal ghiaccio e dal silenzio sono ancora innamorato. Che sono ancora capace di sciogliere la mia bocca dalla smorfia aspra del tedesco e lasciarvi sbocciare le vocali dolci e grasse della mia lingua. Una lingua imparata non è che una maschera, un'identità presa a prestito. La si dovrebbe avvicinare con il dovuto distacco e mai cedere alle lusinghe di mimetizzarsi, rinnegando i propri suoni per imitarne altri. Chi si abbandona a questa tentazione rischia di perdere la sua memoria, il suo passato, senza averne in cambio un altro.

(*Nuova grammatica finlandese* 57)

La conclusione della guerra pone fine all'esilio "geografico" di Friari e contribuisce a fargli capire che la sua vita non si potrà mai realizzare secondo le regole di una nuova grammatica. Il richiamo delle origini sarà in lui sempre troppo forte. Il rimpianto per la patria prevarrà su qualsiasi altro sentimento. L'insistenza sull'importanza del mantenimento della propria lingua madre non fa che sottolineare la sua incapacità più assoluta, accompagnata anche da una mancanza di volontà, di aprirsi a una nuova cultura, a una nuova vita.

S. K. ha avuto la possibilità di crearsi una nuova grammatica di vita. L'assenza totale delle origini gli ha però impedito di vivere serenamente queste sue nuove regole di vita.

Il romanzo di Marani propone dunque al lettore un'immagine poliedrica dell'esilio mettendone in luce prevalentemente l'aspetto linguistico. La descrizione minuta della lingua finlandese non è che un pretesto per insistere sulla dipendenza del comportamento umano dalla lingua e viceversa, sull'importanza della lingua come fattore di socializzazione, ma anche di isolamento in una condizione di esilio, sulla resistenza fisica dell'uomo verso una lingua che non gli appartiene, creando così due direzioni di lettura: l'incomprensione linguistica come causa e effetto dell'esilio.

Université Libre de Bruxelles

Opere citate

Buttino Mario, *In fuga. Guerre, carestie e migrazioni forzate nel mondo contemporaneo*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2001.

Drevet Claude, *L'exil intérieur*, in *L'éxil* (a c. di Niderst) 211-25.

Exil et littérature, a c. di Jacques Mounier, Grenoble, Ellug, 1986.

Gola Sabina, *Mondo reale, mondo virtuale: verità e menzogna*: *Penelope per gioco* (Caterina Bonvicini) e *Nuova Grammatica finlandese* (Diego Marani), in "Narrativa" 20-21 (giugno 2001): 207-16.

Fournier Vincent, *Le voyage en Scandinavie. Anthologie de voyageurs 1627-1914*, Paris, Robert Laffont, 2001.

Jaccard Roland, *L'exil intérieur: schizoïde et civilisation*, Paris, PUF, 1975.

Marani Diego, *Nuova grammatica finlandese*, Milano, Bompiani, 2000.

Marges et exils. L'Europe des littératures déplacées, a c. di Louis Bolle, Archives du Futur, Bruxelles, Éditions Labor, 1987.

Niderst Alain (a c. di), *L'Exil*, Paris, Klincksieck, 1996.

_____, *Souffrir et chérir l'exil*, in *L'Exil* (a c. di Niderst) 9-17.

Ponnau Gwenhael, *Une image tératologique, de l'exil à l'époque romantique: le monstre de Frankenstein*, in *Exil et littérature* 43-52.

Strauss André, *Des exils du langage à la langue de la littérature*, in *Exil et littérature* 115-26.

Van Nuffel R. O. J., *L'esilio di Giovanni Arrivabene e il Carteggio di Costanza Arconati 1829-1836*, proemio e introduzione biografica di Robert Van Nuffel. Presentazione di Emilio Fario. Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Comité de Mantoue, Mantoue, 1966.

Jennifer Burns

Exile Within Italy: Interactions Between Past and Present "Homes" in Texts in Italian by Migrant Writers

I will consider in this article figurations and representations of exile in novels by three writers who in the 1990-2000 period published texts in Italian relating to their migration from their countries of birth to Italy. The novels are *Immigrato* (1990), by Salah Methnani (Tunisian), who co-wrote his novel with Italian writer, Mario Fortunato; *Pantanella* (1992), by Mohsen Melliti (also Tunisian); and *Va e non torna* (2000), by Ron Kubati (Albanian). Clearly, I am considering exile in an unconventional way, in a way perhaps contrary to that in which it is considered in other articles in this volume. The peculiarity of the types of exile I am examining can be described in various ways, which will be explored in the course of my discussion, but, as a preliminary step, I will enumerate some of the salient singularities of the notion of exile in texts in Italian by immigrant writers.[1] First is the issue of will: the writers I will concentrate on were none of them banished from their home country to Italy by means of a specific political edict; rather, they chose to emigrate. And yet the level to which this "choice" was suggested, encouraged, or even enforced by political, economic, and cultural circumstances is a complex and particularly interesting one, which I will discuss at greater length shortly. A second singularity in the types of exile I am considering is that Italy is the place to, rather than from, which the individual writer is exiled in these texts. Italy is the place of estrangement and exclusion, and the place which the reader, too, is led to read as strange, foreign, hostile, restrictive. Linked with this singularity, and shifting in the direction of specifically textual issues, is the fact that the Italian language in these texts is also a medium which is not only used to express estrangement, but which also in its very use voices an estrangement, a necessary adoption of an unfamiliar mode of expression. Finally, continuing in the same direction, we can identify these texts as a minority literature within the Italian tradition: a body of writing in part in exile within, or on the edges of, the Italian canon.[2]

[1] I use the term "immigrant writers" here simply to specify that these are non-Italian writers who have migrated to Italy, rather than Italian migrants who have migrated to the U.S.A., or any other group of migrants who could be included under the broader, and less loaded, term, "migrant writers," which I shall use elsewhere in this discussion.

[2] The relationship between migrant writing in Italian and the Italian literary tradition has been discussed at length by Gnisci, particularly in *Il rovescio del gioco* and *Una storia*

Returning first to the question of to what extent these authors are in exile, the *Concise Oxford Dictionary* defines exile as "(state of) being expelled or long absence from one's native land." Already then, the possibility is offered of a voluntary displacement, but the difference between voluntary and involuntary departure from one's homeland is not a simple one: there are various shades of willingness and coercion between these two positions. The term exile in the contemporary context is perhaps most readily associated with artists and intellectuals, and has acquired historical, even romantic connotations. Edward Said comments on this, in his essay, "Reflections on Exile" (173-86). He describes some individual exiled poets and writers, and then continues:

> From them, it is apparent that, to concentrate on exile as a contemporary political punishment, you must therefore map territories of experience beyond those mapped by the literature of exile itself. You must first set aside Joyce and Nabokov and think instead of the uncountable masses for whom UN agencies have been created. You must think of the refugee-peasants with no prospect of ever returning home, armed only with a ration card and an agency number (175-76).

Said describes two extremes here: individual, dead, white, male intellectuals, and hordes of present-day, "third-world," displaced persons. In order to understand the extent to which Albanian and Tunisian writers in Italy are exiles, it is helpful to break down Said's dichotomy. Individuals who, in the late twentieth and early twenty-first centuries, are specifically and individually forced to leave their home countries for political or ideological reasons are most readily referred to not as exiles but as asylum-seekers. The penalty for not emigrating is often, in their case as in traditional concepts of exile, death. Those who find it necessary to emigrate, probably in larger numbers, because of critical political, economic or environmental conditions, are likely to be termed refugees. The alternative for them, too, is probably death. Those who find it, if not necessary, at least infinitely preferable, to emigrate, because of adverse political and economic conditions, are normally termed economic migrants. Their alternative is not death but severely curtailed personal freedom, due to political and/or economic constraints. The writers I discuss here fall largely into the latter category.[3]

So are they exiles? The answer must be yes, because even if they choose to leave their homeland, this choice is heavily weighted by circumstances. More to the point, however, and more interesting from the point of view of an analysis of

diversa.

[3] Whilst the majority of italophone migrant writers are men who migrated singly, there are a number of texts by women migrants, whose migration is usually the result of marriage. Their positions both in Italy and with respect to the home country are different in many ways from the writers examined here, and cannot easily be accommodated within the scope of this analysis (see Parati).

exile in literature, is that the ways in which they are exiles point out that exile is not so much about the act of being banished or removed from one's home community, but about the condition of displacement. As Said rightly, I think, points out, exile is first and foremost "a condition of terminal loss" (173). In other words, whilst the initial move away from the home country may be willed and even longed for, prolonged absence brings with it regret, nostalgia, and the longing to return. Implicit in this process is a reversal: the desire to leave, once fulfilled, turns into the desire to return. And this is perhaps where the crucial difference lies between exile as conventionally perceived, particularly in literature, and the sort of exile experienced by the writers I shall discuss here: it is not so much a question of voluntary or involuntary migration — an act of will — as a complex operation of desire, with all the personal and collective illusions, deceptions, and distortions which the term suggests. This is not to say that conventional notions of exile exclude the operations of desire; of course, the condition of being exiled is dominated by the desire to regain the home territory and all it encompasses psychologically and emotionally. However, in the case of the writing I shall consider, there is a doubling and, again, a reversal of this desire, in the sense that the act of emigrating is itself the product of a desire for an elsewhere which is as yet unknown but vividly constructed in the imagination. And yet, as I have said, when this unknown is encountered in reality, the desire tends to turn back and take as its object the place of departure, vividly *re*-constructed by the operations of memory and nostalgia.

It is precisely this interplay of desires that makes the condition of exile as experienced by recent migrants to Italy singular and interesting, particularly when reflected and explored in writing. Its effects in the text are both thematic and structural: the condition of exile informs and underlines both what is being expressed in the texts and the ways in which it is expressed. All of the texts I shall discuss, and many others by italophone migrant writers (see bibliography), are imbued with a sense of another place, and of another story attached to that place. The texts in part work to mediate between past and present, home and exile, in an attempt to determine, or at least to delineate in inchoate form, a future predicated upon the experience of both places. In so doing, they voice a displacement or disjuncture which lends them something which I am reluctant to describe as an essential quality, but which certainly goes some way to establishing a common concern and a common form, and so approaches the formation of a genre. As my hesitancy demonstrates, the territory of genre definition and canon formation, especially in the case of marginal or minority writing, is a minefield which I have no wish to enter. However, I think that it is important at this stage of the development of migrant writing in Italian to start to identify common movements and patterns in order to explore in a more informed and nuanced way the texts that are emerging, rather than treating a vast range of texts as a single literary phenomenon according to their lowest common denominator of being texts in Italian by migrants whose first language is a

different one. To avoid the mines, however, I will now look in specific detail at the representations and effects of exile in the three novels I have selected.

The interplay of past and present "homes" in these novels is governed in large part by the structure of each narrative. In this area, *Immigrato*, by Fortunato and Methnani, is clearly different from the two other novels. Any discussion of this novel is complicated by the fact of its co-authorship; the present discussion is particularly complicated by the fact that this co-authorship involves one author who is "exiled" in Italy and one author who is "at home" there. Whilst the publication details of the novel credit both authors equally, the authors themselves give contradictory accounts of the writing of the text; each more or less claims that he wrote it.[4] To comment on which account is correct is not my concern here (in any case, it would be an exercise of dubious value to establish where such correctness would lie). In order to discuss the figurations of exile in the text, it is mostly sufficient to consider the text to contain Methnani's *story*, parenthesizing the issue of ownership of the textual version of it. He lived the experiences described (apart from one or two episodes which both authors acknowledge to be fabricated), the *io narrante* is presented as Methnani, he is the *immigrato*. I say mostly sufficient, because there are implications for the exile theme in the novel which derive from its collaborative nature, and these are connected with Fortunato's own understanding and representation of exile around the text, if not specifically within it. Fortunato describes a strong identification with Methnani, based largely on two factors: his own experiences of travelling in North Africa, and his own experiences of growing up in the south of Italy. In other words, familiar to Fortunato and recognized by him, both in Methnani's story and in the collaborative text of the story, are the ways in which an "other" place is invested with desire. The concept of exile in this novel cannot, therefore, be treated simply as deriving from the consciousness of the displaced author; it is partially overlaid with the migratory consciousness of the placed one.

Both authors concur that one major contribution by Fortunato to the novel was its structure. The titles of the chapters of the novel constitute a simple list of names of eight Italian cities, which traces a loop between the opening and closing chapters situated in Tunisian cities, whose names in the titles are preceded by the preposition *a*, denoting a sense of placement, to contrast with the relentless displacement of the narrator's life in Italy. This structure works to

[4] In separate conversations with Fortunato and Methnani in March and November 2001 respectively, I was told by the former that he discussed Methnani's experiences in Italy with him regularly and at length, and then he (Fortunato) went away to the south of Italy and wrote the novel; by Methnani that he wrote diaries of his experiences as he moved around Italy, and then handed over the diaries to Fortunato, who structured them to make the novel, and corrected the Italian prose. The publishers' account is that the text was written by Methnani and "rivisto dopo" by Fortunato.

embed the migrant's exile in Italy firmly within the chronological and yet circular context of before and after, at home. Home thus frames the place and experience of exile in the novel, creating the sense of a stable reference point, a sense consolidated by the association of home with the father, who encourages the narrator to emigrate and listens to the report of this experience on his return. However, the relationship between the places of home and exile is more unstable than this description suggests, and this instability is marked by the text of the novel. The return to the city of Kairouan rather than Tunis, where the story began, points out a dislocation in the loop of the narrative; the fixed reference point has shifted. The name Kairouan, the reader is told, derives from the Arabic word for encampment, and the narrator arrives back there on market day, when the provisionality of the settlement is accentuated by the mobility of the people and structures which temporarily inhabit it. The narrator has not returned to stay, but rather will depart again on a further journey. In this way, the conclusion of the novel is disrupted in order to underline a point, to be discussed below, which is made also in the other novels I have selected, in other works of italophone migrant writing, and in many conventional texts about exile: the impossibility of return.

Fortunato's placing of the story in Italy within the frame of the story in Tunisia stands in contrast to the ways in which narratives of home and abroad are structured in the novels of Melliti and Kubati. The latter have in common the maintenance of an interplay between home and the place of exile, producing the effect of an explicit narrative, taking place in the present day and the present country, and behind it an implicit narrative, ongoing in the past and the home country, which both commentates and generates the main story. The effects in both novels are similar, but the means of creating and sustaining the double narrative differ. In Melliti's text, the *Ur*-narrative expresses itself largely by means of alternative narrative voices, one of the most powerful of which is silence. The silences which occur amongst the multi-ethnic group of migrants in Rome who inhabit the Pantanella building, a disused warehouse, are often the opportunity for reflection on the past and on the experience of emigration. The telling of individual stories of the past gives way to silences during which each listener assimilates the *testimonianza* just given, comparing it to his own experience (the inhabitants all seem to be male), and so, under the impetus of the story and with the mediation of silence, making the transfer between present and past, exile and home. It is interesting that the process shifts from the tellable to the untellable: stories of the past can be recounted, but for the individual to re-visit his past, there must be a passage through and beyond verbalization. This at once signals the painfully private and incommunicable quality of the loss which exile represents, and also suggests that expression, narrativization is somehow compromised by the condition of exile. Certain things cannot be said in a language which the teller does not possess, in an environment in which he is not

at home.[5] Connected with this block in expression is a cognitive block. Silences occur in the narrative predominantly at night-time, and in this way, silence seems to accommodate an alternative form of cognitive activity, connected to dreaming. It is as if, whilst passing beyond narrative into non-verbalizable reconstruction of past experience, the exile must also pass beyond rational thinking into non-logocentric reproduction of past experience. Home is represented as literally unthinkable and untellable in the place of exile, whilst at the same time it is clearly the metaphorical centre and source of all cognitive activity and of all self-representation. In this way, the two narratives of the novel are constituted: the literal, readable narrative of the present and the metaphorical narrative of the past which must be traced between the lines of the text.

Silence is not the only alternative narrative voice in this novel. Narrated predominantly in the third person, and predominantly through the consciousness of a single, central individual — a young, highly educated migrant named Ahmad — the narrative voice periodically shifts. Often, the central voice is simply that of another migrant, who tells his own story in the ways discussed above, but it also shifts to less identifiable positions, such as the collective, choral voice of the migrant community, or the voice of an overseer or god, addressing the entire community as *voi*. These latter, ineffable voices have a quality of timelessness and spacelessness which links them to the silence so prominent in the narrative, and so to the past, and to the home culture and community. Again, they contribute to constructing the past and home as a metaphorical space, and even a mystical one. Exile is the speakable, thinkable, real experience of the present, but true identity seems to lie in the unspeakable, unthinkable figurative experience of the past.

By means of structural strategies similar to those used by Melliti in *Pantanella*, Elton, *io narrante* of Kubati's *Va e non torna*, is repeatedly transported back, metaphorically, from Italy to Albania. These excursions into the past and into the home country occur when an event in the present triggers a memory of the past, and so the past is re-visited. Occasionally, this occurs in dreams, and so has affinities with the night-time psychological excursions which take place in the Pantanella building, although a major distinction in Kubati's novel is that this is always an individual experience, rather than a collective one. An example of the transfer from present to past, Italy to Albania, is a phone call Elton receives from a former girlfriend at home, Iris. She is phoning to tell him

[5] The inexpressibility of the loss of the homeland is underlined in the novel by the use of the Arabic word *ghurba* to describe the emotions of the migrants when they think of home. That the word cannot be translated in the text indicates that it is essentially of the home culture, and that the emotions it describes are incommunicable to someone not of that culture, and not experiencing exile. The word is explained in a footnote to p. 12 of the novel.

that a mutual friend has been injured in a car accident, but the emotions inspired in Elton by her call focus not on the friend, but on Iris, and on her context, i.e., the past, in Albania. In a short paragraph transcribing Elton's thoughts following the phone call, "i bei tempi andati" are evoked three times (114-15). This powerful surge of nostalgia leads into a narrative of the past, and of his relationship with Iris, which constitutes an entire chapter of the novel (116-26). This structural diversion in the narrative thus demonstrates the power and the proximity of the past. It takes little to hijack the journey in the new country and force a diversion back to the old one, and here lies an irony which undermines the title of the novel: prominent is a sort of metaphorical return, underlining the impossibility of *not* always returning, psychologically and emotionally at least, to the point of departure.

This concept is underscored structurally by the final chapter of the novel, in which the narrative returns literally to the point and the moment of departure — the port of Durazzo. In this way, the destination of the narrative comes to be the point of departure of the individual, and the story of exile ends at the moment of exile. Less than a return to the beginning, however, this represents in narrative terms the juncture of two endings (which are also beginnings), in the sense that, in narrative time, it marks the end of the story of Elton's life in Albania (opening towards the beginning of a new one in Italy), and, in "real" time, the end of the story of his life so far in Italy (opening towards the future in Italy). In this way, this closure points out that the narrative excursions into the past have not been as unprogrammatic as they appear to be, even if they are prompted by seemingly random occurrences in the present. They have, in fact, recounted piecemeal a narrative of Elton's life before his life in Italy, and so have constructed a background narrative, or, as in Melliti's novel, an *Ur*-narrative, which runs in parallel to the foreground narrative in the text, and acts as its index. The implication is that the experiences of the exile cannot be understood, cannot be narrated fully, without reference to the past and the home country.

The suggestion that any narrative of the self must ultimately derive from home, must recognize and play out its own state of exile, is structurally reinforced by the central section of this novel (pages 83-100 in a text of 193 pages), where there is an italicized section recounting the conversations of prisoners in jail in Albania, who are about to be released due to an amnesty. Its central position, and the fact that it is printed in italics, make this section both the fulcrum of the novel and an excursion into a different reality — or unreality, beyond reality. Not only does this section encapsulate the *Ur*-text which home and the experience of political exile constitute; it also establishes a nucleus of significance in which story-telling, exile, and political commitment are conjoined. This is confirmed at the end of the section, when the reader is told that the italicized section is part of a novel Elton is writing. There seems thus to be a confirmation that the act and practice of writing are embedded within past experience and within the home culture, and that exile is a formative experience

not only in that it forms personal and political attitudes, but also in that it forms, and informs, writing.

Structural similarities and differences in these novels are reflected in the ways in which the notion of exile is deployed and explored in them. In all, exile is figured as a condition of loss and of nostalgia, and, as already indicated, return is seen as impossible, in the literal sense at least. The issue of the extent to which migration in these instances is voluntary is again raised by the extent to which the home country is figured as central, fundamental, and yet necessarily a point of departure rather than of destination: these themes are treated very differently in each of the novels under discussion. *Immigrato* is distinctive in stressing, as well as the impossibility of return, the impossibility of belonging — anywhere. The particular pertinence of the return to the displaced father (having moved from Tunis to Kairouan) is that he is a shifting reference point throughout the narrator's life, as it is recounted to us. Home is never figured as something stable or constant in this novel; rather, individual human experience is represented as essentially dislocated, essentially exilic. We are told in the first chapter that the narrator and his sister were sent to be educated at a boarding school distant from their home when their parents divorced, and he comments: "Ci sentivamo in una specie di esilio, in un limbo" (9).[6] Later in adolescence, the narrator describes clearly the mechanisms by which he personally, and his generation collectively, mythologized the "west," but most immediately Italy, on the basis of fantasies of material and sexual plenty fuelled by media images of European society and encounters with European tourists. For the narrator, this is an intensely personal and private process, concerned predominantly with exploring the Italian language, but for the wider public, the focus is consumer goods and material wealth. Whilst recognizing the same processes of myth construction in himself and in others, the narrator differentiates himself starkly, claiming he had no interest in acquiring the money and clothes and attitude to become a "fighetto occidentale" (12), and thus underlining again his sense of estrangement from his environment, even at "home." In fact, he is not "at home" at home, and in this novel perhaps more than in the others discussed here, departure from home is seen more as a personal evolution than as a breach.

This almost universalizing of the concept of exile in this novel might appear to stretch the significance of it to the point of meaninglessness, and yet there is a specificity to the sense of estrangement in the novel brought about by physical, geographical displacement. As my comments so far demonstrate, this is a text which might readily be described as a discussion about identity. The process of self-questioning, which is begun in childhood and adolescence in Tunisia, is accelerated and accentuated once the narrator has migrated to Italy, and this is largely owed to the confrontation between a number of images and identities both formed from the inside and attributed from the outside. Whilst one

[6] My references are to the first edition of the novel (1990).

powerful sense of displacement derives from a contrast between himself and the Italian environment ("Per strada, mi guardo intorno come un pesce fuor d'acqua" 18), when he has recourse to fellow North African migrants, even fellow Tunisians, to provide some source of identification, he is still left feeling estranged. During his early days in the south of Italy, he encounters several times a migrant named Jabari, whom he first sees stealing in a shop, and who later recommends to him homosexual prostitution as the only secure way to make a living in Italy as a migrant. These encounters trouble the narrator deeply, offering as they do images of the North African migrant with which he desperately does not want to identify, images which lurk mockingly and threateningly behind the self-images he has been nurturing of a cultured graduate building a new life abroad. He comments: "Non riesco a fare a meno di ripensare al nordafricano che rubava. Non so perché, ma il fatto mi dà fastidio, come se anch'io rubassi con lui. Chissà se era tunisino. Dall'accento, direi di no. In ogni caso, preferirei non lo fosse" (17-18). The repetitions here of the negative ("no," "non") and the short periods vivify the persistent return of this particular repressed and the insistent efforts to deny the possibility of recognition which Jabari offers. On a subsequent encounter, he faces his anxiety more directly: "Forse, semplicemente, ho timore di scorgere nelle sue parole, nei gesti, qualcosa di me, della mia storia" (22). Ultimately, however, he forces himself to use the source of identification that Jabari represents, instead, as a tool for differentiation, and thus for affirmation of his own, superior identity: "Ma io, ne sono sicuro, sono diverso da lui. Non finirò in carcere, e non venderò mai il mio corpo. Se Jabari sta tornando indietro, io riuscirò ad andare avanti: ho una laurea, sono giovane, e non sono un delinquente" (27).

Returning to Said's distinction between the individual, intellectual exile of the past and the mass, political-economic exiles of the present, we can see in the figure of the *immigrato-narrante* in this novel a clash between the two, as he struggles to mould himself an identity as an intellectual displaced in an ultimately positive way, and so to differentiate himself from the nameless masses of immigrants. Exile does not in this case lead to an exaggerated and idealized identification with home and with all traces of it, as perhaps convention would have it, but rather aggravates an itching need to peel off the uncomfortable and unsightly associations of home, its community, its culture: a need underscored by the sense of impatience to move on which dominates in the closing chapter of the novel, when home is revisited. This rejection of home is expressed in the middle of the novel: "Io stesso, il colore della mia pelle, la mia lingua, il modo in cui ho preso a vestirmi: tutto fa parte di un paesaggio che comincio a odiare, e che è il mio paesaggio" (44). The last phrase of this quotation points out the equivocal nature of the rejection of the identity formed in the home country: it is at once a recognition and a rejection. The search for a new identity in the adopted country fails in *Immigrato*, since the tension between pride in the home culture and the impulse to reject it, between desire

for a new identity fashioned in a European country and the impulse to reject the culture of that country or continent, is never resolved. But, as the quotation indicates, with its references to skin colour, speech, and clothing, the rejection of the home identity is a rejection of it as perceived by an outsider rather than experienced as an insider. It is the result of the *io narrante* seeing himself from the outside, in the role of the *immigrato* of the title, and starting to assimilate that role, in a distorted type of integration. The search for a redefined identity which the novel represents as being the significance of emigration for the individual results ultimately in a sense of self-estrangement.

Self-estrangement also figures as an inevitable factor of migration in Melliti's *Pantanella*, though here it is not part of a discussion about identity formation, but rather part of a larger examination of the process of mythologization of other places. Like Fortunato and Methnani, Melliti examines the constructions of "here" and "there" and the operations of desire within these constructions, but he explores further into the psychological and cognitive processes of myth construction, problematizing particularly any fixed relationship between home and place of exile. He does this by means of a recurrent image in the text, "l'altra sponda," exploiting fully the mobility and fluidity of the notion of "other" and of the shore as a place of both arrival and departure, and a place which is constantly changing its form and shifting. When used with reference to Ahmad himself, the "other shore" appears to be a cognitive rather than a geographical locus:

> Si fece notte. C'era la luna, e il vento. Allora Ahmad fuggì lontano con i suoi ricordi lacerati dalla nostalgia, dal rimpianto e dal timore di un futuro ignoto. [...] Il silenzio si impadroniva di lui, e a volte nascondeva una lotta nel suo animo. [...] Gli sembrava di girare in un circolo vizioso. E le domande inquietanti che si poneva lo stancavano. Ogni giorno aveva l'impressione che la logica non fosse in accordo con il suo obiettivo. Non conosceva quale fosse il vero mezzo per passare dall'altra sponda. A volte fuggiva le domande che lo straziavano con alcune risate tristi. Oppure scriveva poesie.
>
> (19)

"L'altra sponda" here is a place of understanding, a place where things make sense. In this way, exile starts to be figured in the text as a cognitive dislocation as well as a physical and emotional one: it seems that Ahmad's capacities of comprehension are incapacitated in the place of exile, and can only be restored to normal functioning by means of a return to the home of thinking. It is interesting, too, that here, a link is made between home, cognitive activity, and creative writing. The recourse to poetry composition as a way of avoiding the torment of unanswerable questions suggests that the act of writing in or about exile is both an escape (back to the "other shore") and a constructive attempt to bridge the gap between home and exile.

The equation of the "other shore" with understanding, and of exile with cognitive disruption, is made explicit in a later passage in the novel in which,

again, it is Ahmad who evokes the image whilst thinking, at night, alone:

> Le domande gli rimbombavano in testa. "Perché sono venuto? Cosa farò?" Ecco l'esilio! Innanzitutto è l'esilio dell'anima e se la mente è presa da qualcosa, l'agitazione fa il suo lavoro e ti spezza dentro. "Vivo una crisi o un problema?" Così si chiedeva. Si sforzava di trovare una risposta affinché la realtà lo liberasse da questo oceano in cui si dimenava, che non conosceva ancora, e chissà se avrebbe mai potuto raggiungere l'altra sponda sano e salvo.
>
> (68)

Melliti thus explores the notion of self-estrangement, which Fortunato and Methnani also evoke, though here it is clearly a cerebral disruption, the effect of which is close to madness.

Where the image of "l'altra sponda" is used with relation to other characters in *Pantanella*, it is associated with the silence typical of this text, and with the individual testimonies of migrants. For example, Mustafa talks of his family at home, and then: "Il silenzio regnò per alcuni istanti e forse ognuno di loro disegnò nella propria mente l'immagine di un vasto deserto. Si calmarono o forse fantasticavano lontano, dal centro di Roma all'altra sponda del Mediterraneo" (16). Despite the ineffability suggested by the notions of silence and of the metaphorical desert, the "other shore" is here clearly marked as the southern shore of the Mediterranean, and therefore as home. However, when the image recurs at a moment when another migrant, Khaled, is thinking about his past, it has more a complex inflection:

> Sotto l'effetto di questi pensieri e di queste sensazioni, le immagini cominciarono a confondersi, ad andare a zig zag e poi di nuovo dritte, danzando sulle acque del Mediterraneo. Il rumore assordante delle onde altissime e il flusso della marea lo [Khaled] riportavano sull'altra sponda.
>
> (20-21)

The processes of memory and nostalgia thus transport Khaled south. But at the end of the same page in the text, Khaled outlines his impressions and expectations of Italy, before he arrived there, and describes this country on the northern side of the Mediterranean as "il paradiso terrestre, [...] l'altra sponda del Mediterraneo" (21). This shift effectively exploits the metaphorical potential of the circular sea to be spun through 180 degrees in order to demonstrate the interchangeability of north and south. More specifically, it illustrates the power of desire to construct other places as paradises, utopias, "no-places," but also commonplaces: the target and object of individual and collective aspirations rather than real geographical and cultural locations with genuinely different properties and characteristics. Khaled's reversal of the image points out the reversibility of the experience of exile: what was the "other shore," the paradise, before departure becomes, on arrival, the place of banishment, estrangement,

imprisonment, and desire channels its energies back towards the place of departure, transforming it into the fabulous place of alterity.

Va e non torna, unlike *Immigrato* and *Pantanella*, is not a narrative of the early experiences of migration — scraping together a living, finding temporary accommodation, the risks of exploitation, etc. The protagonist of Kubati's novel, Elton, is a student who appears to be well-established in the university community of the city where he lives; his studies are going well, he has a number of friends, mostly Italian, he has an apartment to live in, he has part-time jobs.[7] In short, any day-to-day difficulties in his life are those associated with being a student, rather than a migrant. However, his existence in Italy is deeply imbued with the experience of exile, and, in turn, the novel is hinged upon the notion of departure. The first of these statements is relatively easily illustrated: one of Elton's part-time jobs is as translator and interpreter for the police and judiciary, so he is in daily, intimate contact with the traffic in migrants between Albania and southern Italy, and with the lives of migrants once arrived. His work with the police predominantly involves him listening to and translating intercepted phone calls, and the transcriptions of these conversations in the text bring home very powerfully, at once to Elton himself and to the reader, the risks associated with migration of physical damage, of exploitation, of disillusionment. He hears, for example, men discussing the importation of women to work in the sex trade, although the women believe they are simply emigrating; he hears the broken conversations between migrants on small boats approaching the Italian coast, as one boat is lost from sight and appears to have capsized.

Elton's relatively comfortable and successful existence as an individual in his destination country is thus punctuated and punctured regularly by reminders of the multi-faceted problem of emigration from his home country. Similarly, in his second part-time job, Elton is a waiter in a pizzeria, a role which brings him directly into contact with the range of responses to immigrants played out in the host country. He is alternately treated as the lowest-level drudge and as a showcase employee, according to the way in which the restaurant manager chooses to pander to the attitudes of his customers. Prejudice is an issue which he faces every day, generally with good humour. In this way, Elton's life in Italy is again persistently related to the fact of his migration, and his two types of work construct a detailed but subtle tableau of the problems of migration, viewed both from the departure and destination sides.

[7] The different social status and level of integration in Italian society which Elton experiences, together with the distancing of author from narrator (who is, nevertheless, a figure of the author), indicate that this novel, published a decade after *Immigrato*, represents a different stage in the development of italophone migrant writing, moving away from autobiographical testimonies of the hardships of migration towards narratives of individual experience connected with migration.

The ways in which the novel is hinged upon the notion of departure are more complex. The title, of course, signals a departure with no prospect of return. This title is explained towards the end of the novel, where there is a brief excursion into Balkan folklore and its narrative conventions. The hero, we are told, inevitably arrives at a point in his journey at which he has three paths open to him: "va e torna facilmente, va e torna con difficoltà, va e non torna" (186). The first two are never explored; nothing happens along those paths, and so from the point of view of narrativity, they are insignificant. The hero inevitably takes the third path, because along this path lie experiences and challenges: this is the path of life. Elton, as *io narrante*, in explaining this tradition to the reader, underscores not only the impossibility of return for him personally, but for all the migrants he remotely encounters in the course of his work and of his life in Italy. Rather than a sense of exile, the novel in this way is perhaps pervaded by the notion of exodus: an entire population, or rather, culture, since the references to folklore reach way beyond the national boundaries of Albania, appears to be abandoning its homeland with the desperate desire to find life elsewhere.

On the more personal level of this novel, though, it is exile which defines its tone and structure. Elton's existence and experience in Italy are consistently mapped onto his literally formative experiences in his home country, and exile is a condition which informs even life at home (there are affinities here with the representation in *Immigrato* of Methnani's sense of dislocation in Tunisia). Elton's father is exiled, in a more conventional sense, during the boy's childhood: he is arrested for political reasons, and incarcerated in a remote region of the country. Kubati explores the romantic quality of this particular exile, especially in the eyes of the boy, who to a certain extent enjoys the heroic glow which emanates from his father and illuminates favourably the son who must cope in his father's absence. Also, it is the occasion of the boy's first exile, since he is sent to stay with grandparents in Durazzo in order to avoid troubles at home following his father's arrest. In this way, his father's exile seems to predicate a life of exile for the son. Central to the narrative, though, is that this primary exile signifies that any sort of political commitment or activity is necessarily accompanied by estrangement; if an individual wishes to take a political stance, she or he must recognize that departure from home is intrinsic to that position. As the novel narrates, piecemeal, events in Tirana in 1990 and 1991, it develops a seemingly inevitable impetus towards departure.

In this way this novel proposes yet another shade in the spectrum of positions between voluntary and involuntary exile: the decision to leave home is not represented as one motivated by individual desire or will, but rather it seems to evolve in a historical process which brings a generation or nation collectively to the point of departure. Elton is convinced, by the experience of his father and by his own observations of politics in Albania, that there is no future for him in that country, and yet the steps which lead to his departure are part of a collective movement: protests, hunger strike, large-scale departures (as discussed above,

exodus rather than exile). This is underscored as Elton's departure is narrated:

> Rivoluzionari o immigrati, emigranti o ribelli perché giovani, oltre un regime, oltre il muro, oltre il mare, oltre il giorno, che rinchiudono, fissano, realizzano una realtà che vogliamo cambiare o abbandonare, irresistibilmente attratti dal futuro dall'altra parte del muro, dall'altra parte del mare, di notte alla ricerca di un altrimenti che può essere altrove, o di un altrove che è anche altrimenti, che comunque non si svelano che di colpo, senza preavviso, ad alba arrivata.
>
> (189)

The sense of moving beyond, to an other space, is figured, as in Melliti's *Pantanella*, not simply as a geographical move, but as a transfer to an existence which is entirely other, and entirely better. This vignette of mythologization is consolidated in the final chapter of the novel, when Elton and companions board a boat. It is interesting that the passive voice is persistently used: for example, the fishing boat moves without them rowing it, and the ship lets itself be boarded (191-92). There is almost a sense that a greater will (and a just will) is carrying them away from Albania, and this mythical quality is signalled by the name of the ship which they board, the *Legend*.

Kubati's novel thus brings my discussion back to its starting point: the question of willed or enforced absence from home. As the legendary quality of the narration of Elton's departure from Durazzo suggests, reinforced by the situation of this episode as the culmination of the entire narrative, there is a triumphant quality to his exile. In *Immigrato* and in *Pantanella*, departure itself is understated, and yet the exploration of sacred utopias, whether connected with Italy as seen from the south, or with home as seen from the north, lends the condition of exile a mythical status. It is possible to conclude, then, that in apparent contradiction of the distinctions between contemporary migrant writing and traditional literature of exile that I set out at the beginning of this essay, the two types of exile-related writing have in common the construction of departure and of absence as an epic journey. The act of creating a narrative of a difficult and, to various extents, unwilled life experience appears both to appropriate to the individual control over what is otherwise a situation out of his or her control, and to impart to a personal struggle the status of an essential collective experience. Said's distinction between individual intellectual exiles and "the refugee-peasants with no prospect of ever returning home, armed only with a ration card and an agency number" (176) does not take into account those modern-day migrants armed also with education and intellectual ambition, who aspire to use artistic representation of their particular kind of exile not only as a palliative or as a mode of rationalizing a disillusionment, but also as a means of making their experience signify, for themselves and for their readers.

The three novels discussed here, and others published recently in Italy by migrant writers, have in common that they take what appears to be a salient

human characteristic, and perhaps weakness — the capacity to project one's desires so powerfully onto blank spaces that one creates cities, countries, continents of the mind which, when experienced, may turn out to be the places of madness rather than of tranquil understanding — and use it as the source of a narrative. The desire to migrate itself, the concomitant desire to return home, and the desire to tell stories are linked by the common impulse to create a coherent and fully-formed other, or alternative, place. In this way, italophone migrant writing can perhaps be seen as a re-visiting and re-exploration, contextualized within acutely contemporary Italian social and cultural changes, of the traditional literary topos of exile.

University of Warwick, U.K.

Works Cited

Concise Oxford Dictionary. 7th ed. Oxford: Oxford UP, 1982.
Gnisci, Armando. *Il rovescio del gioco*. Roma: Sovera, 1993.
_____.*Una storia diversa*. Roma: Meltemi, 2001.
Parati, Graziella. "Looking Through Non-Western Eyes: Immigrant Women's Autobiographical Narratives in Italian." *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*. Ed. Gisela Brinker-Gabler and Sidonie Smith. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. 118-42.
Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 2000.

Selected Bibliography: Primary Texts

Anonimo. *Io accuso!*. Ed. Romano Giuffrida. Sesto San Giovanni: Il Papiro, 1996.
Ben Jelloun, Tahar, with Egi Volterrani. *Dove lo stato non c'è: racconti italiani*. Torino: Einaudi, 1991.
Bouchane, Mohamed. *Chiamatemi Alì*. Ed. Carla De Girolamo and Daniele Miccione. Milano: Leonardo, 1990.
Carlini, Giuliano, ed. *La terra in faccia: gli immigrati raccontano*. Roma: Ediesse, 1991.
Chohra, Nassera. *Volevo diventare bianca*. Roma: E/O, 1993.
Fazel, Shirin Ramzanali. *Lontano da Mogadiscio*. Roma: Datanews, 1994.
Fortunato, Mario, and Salah Methnani. 1990. *Immigrato*. Roma: Theoria, 1997.
Gadji, Mbacke. *Lo spirito delle sabbie gialle*. Milano: Edizioni dell'Arco, 1999.
Khouma, Pap. *Io, venditore di elefanti: una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*. Ed. Oreste Pivetta. Milano: Garzanti, 1990.
Kubati, Ervin and Ron. *Erëra lirie dhe rënkime dhimbjesh / Venti di libertà e gemiti di dolore: testimonianza raccolta e introdotta da Renato Brucoli*. Terlizzi (BA): Ed Insieme, 1991.
Kubati, Ron. *Va e non torna*. Nardò (LE): Besa, 2000.
Malek, Smari Abdel. *Fiamme in paradiso*. Milano: Il Saggiatore, 2000.
Melliti, Mohsen. *Pantanella: canto lungo la strada*. Trans. Monica Ruocco. Roma: Edizioni Lavoro, 1993.
_____. *I bambini delle rose*. Roma: Edizioni Lavoro, 1995.
Micheletti, P. Alessandro, and Saidou Moussa Ba. *La promessa di Hamadi*. Novara: Istituto geografico De Agostini, 1991.
_____. *La memoria di A*. Milano: Edizioni Gruppo Abele, 1995.
Ottieri, Maria Pace. *Stranieri: un atlante di voci*. Milano: Rizzoli, 1997.
Parati, Graziella, ed. *Mediterranean Crossroads: Migration Literature in Italy*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1999.
Sibhatu, Ribka. *Aulò: canto-poesia dall'Eritrea*. Roma: Sinnos, 1998.
Tawfik, Younis. *La straniera*. Milano: Bompiani, 1999.

Simona Wright

Esperienza dell'esilio nella poesia di Gëzim Hajdari

> Lei non è del castello, lei non è del paese, lei non è nulla. Purtuttavia anche lei è qualcosa, sventuratamente, lei è un forestiero, uno che è sempre di troppo e sempre fra i piedi.
> (Kafka, *Das Schloß* 69; mia traduz.)

Gli ultimi vent'anni del secondo millennio rappresentano per la letteratura e la cultura italiane un periodo di interessanti trasformazioni, sedimentazioni e mescolanze. Ad essere fecondato dal rapido giustapporsi di sollecitazioni interne ed esterne è stato senza dubbio il dibattito intellettuale, nel quale si è assistito ad una esplosione di interventi critici e filosofici che hanno a loro volta portato a vivaci controversie tra i vari esponenti dell'*intellighentzia* italiana. Si rammenti ad esempio la polemica suscitata dalla filosofia del "pensiero debole", sintesi ideologica e contenuta in due importanti volumi curati da Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti (1983) e da Alessandro del Lago e dallo stesso Rovatti (1989). Ad una comune radice postmoderna, ma con un peso specifico proprio ed una linea di sviluppo autonoma, si collega la riflessione filosofica delle studiose del gruppo veronese Diotima, Adriana Cavarero (1990 e1995) e Luisa Muraro (1991 e 1995). Le loro pratiche teoriche, scaturite nel contesto del Collettivo milanese facente capo alla Libreria delle Donne, hanno prodotto la elaborazione del concetto della differenza sessuale e hanno portato al recupero di una prospettiva epistemologica fondata sull'ordine simbolico della madre.

Tra gli anni '80 e '90 si è poi verificato un fenomeno di grande rilevanza per la società italiana, l'afflusso e lo stabilirsi, entro i confini del paese, di un numeroso contingente di stranieri, extra-comunitari attratti dall'apertura dei confini europei, e immigrati giunti dai paesi satelliti dell'ex Unione Sovietica. Tra questi si sono trovati anche coloro i quali, esuli o esiliati, fuggivano dalla propria terra per motivi politici. Diplomati o laureati, generalmente istruiti, questi nuovi migranti hanno cominciato a far sentire la loro presenza nella società e cultura italiane.[1] Con voce dapprima sommessa e poi con sempre

[1] Su questo tema Maher propone un quadro panoramico delle problematiche socio-culturali emerse a seguito dell'accresciuto flusso migratorio degli ultimi decenni. In particolare la studiosa sottolinea la mancanza di rapporti socio-culturali tra ai nuovi immigrati e i vari livelli della società italiana; una carenza di relazioni che ha contribuito alla stereotipizzazione dei vari gruppi etnici provenienti dai diversi paesi europei ed extra-europei (166-77).

maggior determinazione, si stanno facendo largo, nel panorama letterario del nostro paese, una energia e un pensiero nuovi, fondati su matrici esperienziali e umane diverse da quelle conosciute e familiari. La presenza di questo giovane gruppo di scrittori non italiani, appartenenti, per comune esperienza piú che per condivisa localizzazione geografica, a quella che oggi viene accolta come la "letteratura della migrazione", è stata notata in primo luogo da studiosi italiani[2] e da una crescente schiera di italianisti operanti all'estero, in particolare negli Stati Uniti e in Canada.[3] E proprio all'estero si è di recente aperto il dibattito sul tema della letteratura post-coloniale e dei suoi effetti sul mondo occidentale, sull'Europa, e in particolare sull'Italia,[4] sul suo trasformato contesto socio-culturale. Mentre da un lato si lamenta la scarsa attenzione data in questo paese a una riflessione dialettica sul passato coloniale,[5] dall'altro si notano oggi, in alcuni studiosi e ricercatori, una sensibilità ed una apertura nuove, un rinnovato interesse a partecipare al dibattito sulle problematiche post-coloniali e a elaborare una coscienza criticamente obiettiva dei periodi meno gloriosi della nostra storia recente. Ma soprattutto tra di essi è sentita la necessità di attuare la riformulazione del canone letterario dominante, un canone da troppo tempo assediato su un modello monoetnico ed eurocentrico.[6]

Si è dunque alla ricerca di nuovi parametri ermeneutici, di paradigmi critici plurali, interagenti, inclusivi e aperti, consoni ad interpretare e a rappresentare la complessa, molteplice realtà culturale esistente oggi in Italia. La presenza nel panorama letterario nostrano dei nuovi scrittori "migranti" deve venire allora salutata come la manifestazione di un fenomeno, attualissimo, di penetrazione e mescolanza, in cui alle linee poetiche della tradizione si affiancano modelli letterari per cosí dire incongrui.

La compresenza di queste nuove forze di tensione rappresenta senza dubbio un arricchimento ed un ampliamento del discorso estetico, ma richiedono, soprattutto agli inizi, uno studio attento delle tematiche, dello stile e

[2] Si ricordino tra i primi Armando Gnisci, docente di Letteratura Comparata alla "Sapienza" di Roma, che da anni si occupa delle "poetiche della migrazione", poi Luciano Carlini, Franca Sinopoli, e Filippo Bettini.

[3] Parati (1995 e 1997); Ruberto; Dombroski; Allen e Russo.

[4] Si veda in particolare Dombroski.

[5] "Quando propongo la 'questione postcoloniale italiana' intendo sostenere che la civiltà italiana postunitaria — la nazione stato Italia — avendo rimosso il fato migratorio dei nostri popoli poveri e l'avventura coloniale delle nostre classi dirigenti post-risorgimentali cialtrone e pessime e il loro tragico nodo, non ha potuto dotarsi del discorso — innanzitutto culturale — [...] della critica della modernità occidentale, che oggi è rappresentato dal discorso di decolonizzazione reciproca tra europei colonialisti e popoli ex-colonizzati e coloro che oggi impongono e subiscono le nuove forme del colonialismo e dell'oppressione mondiale" (Sinopoli 2001, 190). Sullo stesso tema, Aden.

[6] Si veda a questo proposito Sinopoli (2000, 155-65).

dell'ideologia poetica che non tralascino di distinguere in modo sensibile le varie sfumature semantiche e i diversi modelli narrativi proposti. Che non si dia insomma, di queste forze emergenti, una definizione semplicistica e riduttiva, ma che se ne ricerchino ed esplorino al contrario le scaturigini creative e le prassi normative. È una dichiarazione di intenti che prevale tra i piú sensibili studiosi italiani i quali di questo movimento hanno già offerto una ridefinizione. Invece che di "letteratura della migrazione" Franca Sinopoli preferisce infatti parlare di "poetiche della migrazione", uno spostamento prospettico di fondamentale importanza che intende eliminare ogni rischio di marginalizzazione e far prevalere una critica rivolta piú efficacemente verso nuove formulazioni poetiche, culturali e storiche; un indirizzo di ricerca sicuramente benvenuto tra i nuovi scrittori, i quali prendono cautamente le distanze da ogni tentativo di catalogazione (2001, 193).

Sono comunque evidenti, nelle opere di questi autori, caratteristiche tematiche e moduli evenienziali comuni, derivati dalla compartita esperienza dell'emigrazione e dell'insediamento in un paese straniero e in una cultura estranea a quella d'origine. È in questa comunanza di vissuti, bene illustrata nelle opere uscite negli ultimi dieci anni,[7] che alcuni studiosi hanno potuto rintracciare una matrice poetica ricorrente e un modello di letteratura militante. In un recente intervento critico Franca Sinopoli formula una chiara proposta di ricerca sulle nuove "poetiche della migrazione", indirizzando la propria analisi degli scrittori migranti "su ciò che determina il loro impegno nel passaggio dal tema della emigrazione, ossia dal 'figurato' (la narrazione e illustrazione degli eventi del viaggio migratorio), al 'figurale' (la messa in scena di ciò che accade a partire dall'esperienza dell'emigrazione, ora che essi sono qui e che quindi tale esperienza può dirsi almeno momentaneamente conclusa). Questo 'figurale' comprende sia il sentito che il senziente, cioè accoglie in sé l'esperienza dell'estraneo e la messa in scena di sé come altro, oltre che dell'altro" (2001, 193).

È nella discriminante accentuata dalla studiosa che si potranno individuare le diverse strategie narrative e si dovrà cogliere la specificità di nuovi modelli poetici ed ermeneutici.[8] In queste opere vengono infatti esplicitati sia l'universo

[7] Degni di nota sono in questo gruppo Bouchane, Methnani, Khouma, Melliti, Ramazali Fazel, Moussa, Lakhous, e Kubati.

[8] La studiosa sostiene la necessità, in sede critica, di un progetto di investigazione che delinei in primo luogo il *corpus* di questa emergente letteratura, definendo di essa gli elementi costitutivi, i temi, lo stile, i concetti retorico-formativi; in secondo luogo Sinopoli avverte l'esigenza di una riflessione sui rapporti interculturali avviati tra questa letteratura e il canone tradizionale, cioè i rapporti di impollinazione tra la cultura dell'emigrazione e la cultura italiana. Scopo di questa riflessione è quello di avviare da un lato un discorso interculturale della colonizzazione, dall'altro l'elaborazione di un discorso culturale transnazionale, aperto ed inclusivo.

umano dell'emigrazione che una realtà filtrata e articolata da un punto di vista contemporaneamente interno ed esterno, quello del migrante e straniero che vive la duplice condizione di inserimento in un dato sistema sociale e di estraneità dalle sue piú radicate matrici culturali. Le strategie di trasmutazione e codificazione del reale in un'opera letteraria non sono poi slegate dalla ricerca tecnico-retorico-formale, dalla appropriazione cioè di uno specifico bagaglio simbolico, analogico e metaforico che è importante indagare e delineare.

La disamina di esperienze specifiche all'interno di questa letteratura servirà a sostenere il discorso sin qui condotto e a fornire materiale per ulteriori studi e riflessioni. Tra le presenze piú interessanti di questo articolato panorama si deve registrare quella di Gëzim Hajdari, la cui opera è proposta in queste pagine a modello di una cifra scrittoria in cui confluiscono il rapporto conflittuale con una cultura estranea, la constatazione di una graduale perdita del sé e la conseguente sfida al senso di marginalità e di disfacimento opprimente.

Poeta albanese da anni presente e attivo sulla scena letteraria italiana, esule politico dal 1992, Hajdari costituisce forse uno dei casi piú interessanti e complessi di esperienza della migrazione. Nato a Lushnje e laureatosi in lettere albanesi all'università di Elbasan, Hajdari aveva già nel suo paese intrapreso la carriera di poeta. La sua opposizione alla dittatura comunista e piú tardi al regime "democratico" del presidente Berisha gli valsero l'ostracismo e la condanna politica. Nel 1992, in seguito all'intensificarsi delle minacce alla sua incolumità, Hajdari fu costretto a lasciare il suo paese e a stabilirsi in Italia, dove ancora oggi vive e lavora. La sua poesia è stata accolta con interesse ed è stata premiata in diverse occasioni.[9] I suoi versi sono stati pubblicati in diverse antologie e in sette raccolte personali, tra le quali spiccano, per rigore compositivo e unità tematica, *Antologia della pioggia* (1990), *Ombra di cane* (1993), *Sassi contro vento* (1995), *Corpo presente* (1999), *Erbamara* (2001), e *Stigmate* (2002). A tutte le raccolte soggiace una intenzione narrativa autobiografica, caratteristica che accomuna Hajdari agli scrittori migranti, e tuttavia il percorso poetico e umano di questo autore indirizza ad una investigazione di tutta l'opera, anche quella pubblicata e rubricata in Albania e precedente all'esperienza dell'esilio.

L'esame dell'opera complessiva si prefigge di esplorare le coordinate dell'itinerario esperienziale hajdariano e di illuminarne l'evoluzione tematico-simbolica. La selezione qui proposta si snoda da una realtà poetica già compiutamente strutturata negli anni della difficile convivenza con la *nomenklatura* albanese, in cui la ricerca della parola da opporre alla appiattente propaganda del regime si esprime in un verso centellinato, ponderato, scarnificato, e rimane per Hajdari scuola di vita e di pensiero, atteggiamento sapienziale che è nel contempo etica della resistenza. La dedica "Alla mia

[9] Ad Hajdari sono stati assegnati il premio Ekse Tra di Rimini (1996), il Premio Montale (1997), e il premio Città di Trieste (2001).

Albania/che divora i suoi figli/come Medea", appare sul frontespizio di *Antologia della pioggia*, a delineare, con chiare coordinate spazio-temporali, la vicenda del poeta, il cui dramma è legato alla storia della terra di origine, tragica e incontrovertibile presenza negli anni albanesi, assillante richiamo nella distanza dell'esilio:

> Forse nelle colline brulle di Darsía
> verranno chiusi i miei versi fragili
> sotto le spine secche del melograno
> picchiati dai venti gelidi d'Oriente
>
> Lontani dagli amori delle fanciulle
> che sapranno mai della loro angoscia
> solitari sotto il cielo nero
> come il pettirosso nel buio d'inverno
>
> Il fruscío dell'erba, il canto del merlo
> faranno compagnia al loro lamento
> mentre le notti corte d'autunno
> li copriranno con la pallida luna.
>
> (*Antologia della pioggia* 27)

Nell'*incipit* dubitativo si addensa e si dissolve l'io poetico, nel timore speranzoso che il proprio dire fragile venga serrato entro l'orizzonte di un paesaggio impervio e tuttavia familiare, intimo e quotidiano. Un'inquietudine e una invocazione alla natura perché protegga, entro le asperità del proprio orizzonte, anche il verso dell'uomo e lo stesso poeta che vigila, come il pettirosso, nel buio di una stagione trafitta dal vento, nutrendosi della propria angoscia come di un bene prezioso e inalterabile. La natura, unica amica del poeta, gli si rivela, nelle sue manifestazioni piú impercettibili, come nume tutelare, spazio della creatività e della vita. Poesia di soffusa elegia, leopardiana nel referente semantico selenico e nella diffusa sofferenza del canto che nasce per venire celato, e chiuso, per resistere, dalla linea dell'orizzonte collinare. La poesia sorge, per Hajdari, già consapevole del suo destino di clandestinità, e per questo il verso si fa secco, aspro e contratto, un sasso da lanciare nel vuoto, cosciente atto di opposizione a una realtà gelida, che impone la morte individuale a gloria di una stolida massificazione. Privilegiato referente di molta poesia di questo periodo, nella natura e nei suoi elementi, il poeta iscrive il suo messaggio cifrato, il codice della disperazione, della insopprimibile resistenza di fronte all'ideologia del regime, alla grettezza censoria del suo apparato:

> Cieli chiari
> dove ti affacci e ti perdi

Territori sterili
dove germoglia
l'ombra del tuo corpo.

(*Antologia della pioggia* 35)

E ancora:

Accanto a me nulla scorre
sono sempre io
ricordo solo me stesso
sulla terra incanutita.

(*Antologia della pioggia* 41)

Chi si ricorda
della nostra infanzia
di pura innocenza

Che moriremo sotto
questa pioggia sottile è certo

Fisse le nostre forme
all'orizzonte
che di freddo e di oblío
si nutrono.

(*Antologia della pioggia* 47)

L'aridità, la sterilità del paesaggio hajdariano sono i traslati di uno spazio storico interiorizzato, la realtà di una devastazione umana personificata nella canizie di una terra che, nata già vecchia, nutre i propri figli di "freddo e oblío", o li divora come Medea; di essi non rimane che un'ombra, una linea schiacciata contro l'orizzonte. Immagine ricorrente, l'Ombra è l'emblema di un "io" sottile, svuotato e rarefatto, assottigliatosi fino all'impercettibilità, un "io" che tuttavia continua a respingere il vuoto assediante. La pioggia e la morte, uniche certezze, vengono contrapposte in questi versi ad una infanzia che è nel contempo luogo dell'innocenza e improbabile ritorno salvifico, poiché la forma rimane fissata all'orizzonte e cosí l'uomo, condannato al divenire di un immanente senza riscatto.

La parola hajdariana è consapevole del divario incolmabile tra l'infanzia e il presente, tra l'impossibile ritorno e la realtà, e tuttavia il suo ricordo permane, lascito dell'immaginario da custodire gelosamente. Euforica e disforica, la memoria appaga e amareggia il poeta che oscilla tra la contemplazione di un universo irrecuperabile e lo sconsolante raffronto con l'*hic et nunc*. Nella sterile natura si riflette una umanità depredata anche dei propri sogni giovanili; è allora urgente incombenza del poeta raccogliere le memorie, preservarle dall'oblío, supremo strumento della barbarie.

In un pugno di sabbia la mia infanzia
non la sciolsero le acque del torrente
sulle bianche pietre le tracce di allora
rispecchiate su un filo d'orizzonte

Ancora sento i tuoi echi
torrente avvolto di salici piangenti
sulle conchiglie scorrono acque quiete
cumuli di nebbie le tue valli

Un tempo alla tua riva
le donne lavavano i panni sulla pietra
fino a sera nei campi si sentiva
l'amara voce della peligòrga

Ora torrente della mia infanzia
scorri nella nostalgia, lontano da me
ma spesso nei sogni s'affacciano
pugni di sabbia e conchiglie vuote

Lí è rimasto tutto, sabbia, pietre
al fondo stanno date e anni
come allora le conchiglie suonano
echi notturni e venti invernali

(*Antologia della pioggia* 71)

E ancora:

Per campi e sentieri
andrò come allora
e raccoglierò
gli anni sparsi dell'infanzia

Dov'è la luna piena,
la rugiada del mattino?
Solo piogge e fango
mi circondano.

Tace la polvere sulla strada
erbamara nei prati.
Sotto il cielo sempre cupo
alberi nudi e solitari.

Non piú tra le pietre
fischi lontani e suoni:
anche gli uccelli sono fuggiti
con i loro sogni giovanili.

Nulla cara è rimasto
nei luoghi natali.
Tutto, tutto è svanito
E ricoperto dal Buio.

(*Pietre al confine* 5)

L'itinerario memoriale trasmuta l'esperienza tattile, visiva e sensitiva dell'infanzia in un sapere assoluto, cristallizzato in un tempo interiore collocato al di fuori e al di là della storia, depositato nel profondo; prezioso sedimento e ricchezza esclusiva dell'uomo, la memoria lo salva dal buio presente restituendogli ciò che ha di piú suo. Nella dialettica opposizione tra procedere storico e ritmo dell'interiorità la rievocazione memoriale promette il rinvenimento di un *ubi consistam*; il torrente, la sabbia, le sue pietre, le sue conchiglie corrispondono metaforicamente ad una origine, ad una individualità recuperabile solo nella distanza e nella separazione. La sintesi onirica viene comunque soffusa di lievi presenze simboliche, l'"amaro" canto della peligòrga, i salici "piangenti" che rinviano alla impossibilità di una rielaborazione in chiave idilliaca; il suono della terra-infanzia sparge infatti dalle conchiglie, come faceva un tempo, la fredda eco del vento nelle notti autunnali.

Queste poesie, contenute nel primo volume di versi in italiano, sono una possibile aggiunta all'organismo originale, la cui pubblicazione avvenne presso la Frashëri di Tirana nel 1990. Sono già presenti le tematiche della solitudine e dell'isolamento, condizioni queste registrate chiaramente dai versi posti in chiusa, probabilmente posteriori all'esperienza albanese. Si conclude con essi la prima fase della scrittura hajdariana, nella quale aveva prevalso una estenuante limatura del tessuto sintattico e del codice retorico, una rarefazione stilistica e concettuale che definisce la tramatura del verso e le dà un timbro drammatico. Il referente rinvia ad un orizzonte linguistico chiuso, costruito su una serie di segnali ricorrenti: la pioggia, il vento, la pietra, l'Ombra, il Buio, l'inverno, la terra-madre, valenze semantico-simboliche in cui la voce poetica oggettivizza l'esperienza del dolore.

Il testo che segue ha un andamento piú disteso, quasi narrativo, mentre il tessuto frastico è percorso da modulazioni autobiografiche; in esso viene fissato il momento iniziale della migrazione, uno spostamento fisico e geografico sostenuto dal dato geo-politico, quel documento di identità che fornisce una seppur vaga localizzazione evenienziale e ciclotimica, un porsi ingenuo di fronte all'evento. Il motivo del viaggio e dell'approdo è già tutto esplicitato in quel "vengo" in posizione forte, che del soggetto senziente ha già delineato il bagaglio storico, quella strada di "lampi e vento", e nello stesso tempo lo ha collocato in un presente in divenire, un passaggio verso un luogo indeterminato, un luogo di possibile accoglienza:

Vengo per la strada di lampi e vento
in tasca la mia carta d'identità
con la data di nascita e una piccola foto
da provinciale distratto
nel mio corpo profili di pioggia e di ombre
degli anni che vivo per caso
mi infrangono i giorni, mi uccidono le pietre
la solitudine del pettirosso in inverno mi fa pena

Ho il mio volto, la mia Voce, il mio nome
lodo, amo, grido fino al sangue
e temo gli abissi del Tempo

Conosco gli assassini di Amleto
la maledizione del cavallo di Troia la conosco
non mi inchino agli dèi
credo nell'Uomo

Amici,
non chiedetemi di essere quello che non sono
senza la mia corazza e le mie armi

come Patroclo.

(*Antologia della pioggia* 73)

Il bagaglio della storia individuale, che qualifica il viaggio nella sua fisica gravezza, si è stratificato nel corpo del poeta, tracciando "profili di pioggia e ombre"; il dolore esperito è l'unica costante esistenziale, mentre la casualità degli anni della sua vicenda umana continua ad consolidarsi nelle immagini del fango e del pettirosso, estrinsecazioni di un percorso di solitaria opposizione. È la raffigurazione di un destino che non ha risparmiato la materia, di cui solo sono rimasti un volto e una identità, che tuttavia non è quella trasparente dal dato anagrafico, ma quella ben piú nascosta e sovversiva di una Voce. Del viaggio, esplorazione che trascende il semplice dato geografico, rimane la parola, unica salvezza contro l'estrema dissoluzione. La chiusa prospetta un futuro critico, conflittuale, esperito in solitudine, condizione sottolineata stilisticamente dall'assottigliarsi del dettato che va, con andamento discendente, dalla doppia quartina all'essenzialità dell'ultimo verso.

L'ansia aurorale che traspare da questo lavoro si trasferisce al livello del vissuto nella raccolta successiva. In *Ombra di cane* i temi dello smarrimento e della morte dominano l'orizzonte e lo confermano sia il titolo del volumetto che la dedica "a me stesso, perduto", impressa sul frontespizio. I versi si rarefanno, ma acquistano in incisività e asprezza:

Piango solo
in questa stagione funebre
piena di morti e fiori calpestati
nel buio.

(*Ombra di cane* 9)

Il mio corpo
nato in un paese povero
è un verso cieco
senza memoria.

(*Ombra di cane* 13)

Come sono tristi
queste città
con l'uomo morto
dentro.

(*Ombra di cane* 17)

Ombra di cane raccoglie la prima fase dell'esperienza della migrazione e dell'esilio, che racchiude in sé l'allontanamento dalla terra natale e il difficile innesto nella nuova realtà socio-culturale italiana. Il distacco e la lontananza colpiscono primariamente l'universo affettivo, nel quale si è plasmata l'identità, mentre la terra di origine acquista i tratti di uno spazio sapienziale custode dei numi tutelari: la madre, la lingua materna, la natura, i morti illacrimati, i fiori calpestati dalla inesorabilità di un presente sempre uguale a se stesso.

Il richiamo alla propria materia, nella seconda quartina, indica a qual punto sia giunta la dissoluzione dell'"io". Il corpo, sentito nella sua umile fragilità, emblematizza l'inutile sforzo e la parola che da esso scaturisce soffre della sua pochezza, diviene incapace di esprimere il mondo, di trasfonderlo in esperienza poetica. Attraverso il corpo, sofferente e "senza memoria", il poeta non può che comunicare il proprio buio, la propria disperazione. L'uomo "morto dentro", privato del corpo e della parola, viene siluettato sullo sfondo vuoto di un paesaggio cittadino, contrapposto al quale anch'esso diviene segno negativo, emblema di una assenza. Città e uomo "morto dentro" sono gli estremi di un paesaggio sconfortante, nel quale destini diversi si incrociano senza mai sfiorarsi né confondersi.

Versi questi nei quali si piange la desolazione del vivere quotidiano in un paese straniero, in cui le difficoltà della coabitazione tra culture è simbolo di una ben piú tragica incomumicabilità umana. Momento di crisi e riflessione che porta necessariamente ad una fase di progettualità futura, che conferma una consapevole azione di resistenza liberata poeticamente nel volume successivo, *Sassi contro vento*. L'opera è prefata da una interrogazione che ne costituisce il palinsesto "ci sono altre possibilità?" — che è nel contempo motivazione poetica ed epistemologica, un interrogarsi che raggiunge la compiutezza della

forma nella parola scavata, nella sua solida e petrosa asprezza. La validità del progetto e la sua forte valenza etica vengono confermati dal profetico "nessun altro gesto è possibile", posto in chiusa ad indicare la determinazione autorale a risemantizzare la poesia come gesto di resistenza contro il buio dell'annichilimento:

Ci perdiamo nella nebbia
come i corpi nell'abisso del Tempo
il cielo è chiuso di pietre
non è il sole che brilla
ma i marmi e la calce
quelli che fuggono la neve
parlano del fuoco
poi ci accorgiamo
che le tombe sono vuote
senza ossa e nomi
dietro gli alberi e le statue
salgono ombre di sangue
immagini di polvere
qualcuno con impazienza
chiede della prossima dimora.

(*Sassi contro vento* 43)

L'incalzare ritmico del verso e la tonalità data dal continuo contrasto tra la freddezza e il calore, tra il sole e il marmo, la neve e il fuoco, le statue e il sangue, dà alla poesia una vibratilità nervosa, un continuo essere in bilico tra luce e buio, vita e morte. L'*incipit* adombra un presente enigmatico, incerto, una umanità confusamente in cammino, abbagliata da miraggi, ingannata da ambigue voci oracolari. Contrastive sono in aggiunta le immagini della natura, il cielo, chiuso entro limiti di pietra, i raggi solari, sterile riflesso proiettato sulla materia. Ad una natura inanimata corrisponde un paesaggio umano in disfacimento, fatto di ombre e polvere; crollato ogni tempio, perduto ogni legame con la storia, all'uomo non rimane che constatare la propria instabilità, l'equilibrio precario che si stende tra un passato irrecuperabile e un futuro indefinibile. La "prossima dimora" è solo un obiettivo opinabile, mentre il presente si disfa nella complessità di un negativo assoluto, di uno spazio labirintico. Emblema di un non-luogo, la nebbia che assedia l'uomo è estrinsecazione di una condizione collettiva, quella dell'esule, costretto a condurre la propria esistenza in un tempo chiuso e abissale, abbagliato dal miraggio di una improbabile utopia:

Partiamo di notte
dimenticando che siamo ciechi
per raggiungere un territorio nudo
del quale ha bisogno la nostra voce

andiamo al mare per parlare
e lanciare sassi contro vento.

(*Sassi contro vento* 49)

Nella partenza notturna, clandestina e collettiva, si dà forma all'archetipo di un viaggio di conoscenza e di libertà che pone come condizione fondamentale il rifiuto del luogo di origine, avvertito nella sua valenza negativa di travaglio e avversità. La ricerca di un altrove viene significata nell'orizzonte marino che acquista per il poeta il significato di una grande apertura, di una spinta esplorativa verso ciò che è sconosciuto, di una diaspora nel "diverso". Il *topos* marino racchiude l'euforia dell'incontro paritetico tra civiltà, lingue e culture; nel mare si celebra il molteplice, e dirigersi verso di esso diviene per il migrante la concretizzazione di un desiderio comunicativo, di una volontà di mescolarsi, fondersi e trasformarsi in "altro". Mare esperito allora sia come luogo della perdita ma anche come possibile via di salvezza, spazio della pluralità e della differenza, ma anche luogo della creatività e della rinascita poetica.[10]

Al mare viene contrapposto l'approdo a un territorio nudo, potenziale; per l'esule e il migrante esso è il luogo della non appartenenza, dell'eterno nomadismo, un contesto storico e culturale indifferente alle istanze della sua parola ma che di essa tuttavia ha estrema necessità. Da qui il coraggioso e speranzoso gesto del poeta, quel suo gettare sassi, parole, contro vento; destino del migrante, perenne straniero agli altri e a se stesso, è tutto racchiuso in questo atto, nella esplicitazione di una esperienza straniante e straniata del reale, di una visione dal di fuori, da testimone scomodo ma illuminato. Essere straniero significa perciò mettersi in gioco, essere consapevole di esprimere l'"altro" con una parola essenziale, perché portatrice di autentica sapienza:

Egli/ella, loro, decidono, in forza della loro dignità [...] di giocarsi, di rischiare e avventurare la propria unica vita, senza assicurazioni e garanzie. Solo dal migrante [...] si può venire a sapere che valore abbia oggi l'esistenza umana. Il migrante, infatti, apre bocca dall'antro della sibilla piú povera, e continua a farlo lungo i crinali piú rischiosi e dai luoghi piú accostati alla sventura, all'umiliazione piú violenta, alla sparizione anonima e alla morte. Solo il migrante può cantare il "caso umano" del nostro tempo con una lingua che possa essere tradotta in tutti i mondi.

(Gnisci, *La letteratura italiana* 67)

Nel 1999 esce *Corpo presente*, raccolta in cui la ricerca tematico-stilistica si

[10] Il mare, in questo caso il Mediterraneo, è il "mondo delle civiltà transcontinentali" che avvicina e confonde, in una fitta rete di scambi e mescolanze, la cultura orientale a quella occidentale. "Il Mediterraneo è un raduno meticcio, un ricettacolo di connubi e contrasti in cui la rete degli scambi ha prodotto un'esperienza multiforme e longeva di fusioni inestricabili e di differenze mantenute salve" (Gnisci 1998, 39-48). Sullo stesso argomento si veda anche Durisin e Gnisci (2000).

coniuga a una tenace investigazione epistemologica. Il tessuto compositivo registra una fase di evoluzione che si stempera nella riflessività del vivere in una cultura "altra", scavato e interpretato con sofferta partecipazione; l'esperiena si gioca in un denso presente, nel quale la Voce, consapevole del proprio sradicamento e della propria marginalità, è spinta a elaborare il suo percorso come pratica di resistenza e, nel contempo, a significarlo in una "poetica del sentire e della transitorietà" (Sinopoli, "Poetiche" 195). Hajdari esprime già con il titolo la portata del suo itinerario esperienziale, oggettivando l'impeto della propria intuizione poetica ed esistenziale nella fisicità concentrata e prorompente del corpo, unica patria rimasta e estremo limite della conoscenza:

Sono campana di mare
di silenzi e voci
chiuso nel Tempo

e nessun Dio sente i suoni
di acqua e di fuoco
della mia carne

In occidente
ogni primavera che passa
è ferita che si rinnova

Ed io
Scavato da ombre e pietre
trascorro le notti italiane
nel gorgoglío del sangue

Da anni in ansia e paura di morire

Ingannato dalle voci degli oracoli
richiamo i volti conosciuti
che non tornano (e mai torneranno!)

Sterili sono i miei sogni
nel buio della stanza sgombra e

ogni giorno impazzisco un poco.

(*Corpo presente* 17)

Sacrale cassa di risonanza, la voce del poeta è pregna di echi e presenze memoriali salvifiche, familiari. Voce come estremo referente di una soggettività essenzializzata, messaggio di una esperienza vissuta nel segno della sofferenza e accettata in ragione della sua traslazione in paradigma universale. Superstite ed eterno migrante, il poeta vive la sua condizione come necessaria, la sua pratica

del dolore come indispensabile alla sua vocazione. Nel testo si ritrova il rapporto contrastivo, caro a Hajdari, tra un corpo dilavato e scavato dalla temperie, disumanato e pietrificato dal passato, e il corpo in cui scorre caldo il sangue, acqua e fuoco dell'anima, il tempo della potenzialità. Alla composita stratificazione dell'io poetico, fatta di fisicità e memoria, si contrappone una doppia valenza temporale: il tempo sigillato nella dolorosa ricorsività delle notti e delle stagioni d'Occidente è il tempo dell'esistenza mortale, mentre il Tempo infinito, in cui il poeta riconosce la congiunzione tra umano e ultraumano, è quello dell'immortalità, dell'irraggiungibile felicità. L'aspirazione a trovare un nesso tra l'uomo e gli dèi, e il suo fallimento, emblematizzato nell'indifferenza delle divinità, imprigiona la voce e condanna l'io poetico a una disperante afonía. All'incipitale parola poetica che è vibrante "campana di mare" si contrappone, nella chiusa sorprendentemente negativa, la constatazione di un male dilagante, di un'angoscia esistenziale acuita dalla sterilità dei desideri e dalla vacuità del reale.

La negatività non è una componente integrante dell'intuizione poetica, avverte Hajdari; essa si cela piuttosto nelle pieghe di un presente in cui si è perduto il senso dell'essere, in cui viene dato sempre meno spazio all'uomo, logorato dal buio di un estenuante conflitto che ha per unico scopo la sopraffazione. La paura e l'ansia, il riconoscimento della propria fragilità, scaturiscono dal confronto quotidiano con un mondo oggettivo che annichilisce l'individuo, soffocandone la voce e calpestandone il corpo. Solo la parola, che vive nel gesto del poeta, nei suoi sassi tormentati, può resistere e sopravvivere nell'impegno costante della ricerca, che è riconoscere e preservare, dal gelo dell'inverno, ciò che è incorruttibile, immortale:

> Tu esisti di fronte all'inverno
> come una ferita. Immobile e forestiera
> in uno spazio imperfetto, mai ospitale
> aspettando che il silenzio uniforme
> della sabbia ti parli del segreto. Non ti stordire
> dei fiumi vaganti e dei nuovi alberi
> che prima non c'erano. Dintorno
> continuerà la caducità delle cose
> la scomparsa dei poeti
> che legano il cielo con la terra
> È detto che moriremo nelle terre opposte.
> I miei anni: fuga nell'ignoto e
> risvegli spaventati nelle notti.
>
> (*Corpo presente* 71)

Suono che resiste alla morte, che si insinua e ferisce, abitatrice coraggiosa dell'esistenza, spazio imperfetto, la poesia vive del silenzio, in attesa di una illuminazione. Poesia che Hajdari oppone alla caducità delle cose, alla mortalità

della carne, anche quella dei poeti; è infatti il loro destino di seguire i passi della parola, nei luoghi di confine, nelle terre inospitali, senza infanzia né memoria. Se la poesia è vita, il poeta non possiede che la sua tragica esistenza di ansie e spaventi, la sua quotidiana fragilità. Il verso sciolto, libero, si snoda nelle immagini familiari dell'universo hajdariano: l'inverno, la sabbia, i fiumi, gli alberi, il cielo, la terra, la notte, *senhals* di una natura umanizzata, nel bene e nel male, referenti nei quali si estrinseca e si perfeziona il senso dell'eterna erranza, destino affine al poeta.

Una rinnovata consapevolezza umana emerge da questi versi, copulata ad una profonda comprensione dell'atto poetico come impegno, etica della sofferenza, vissuta giorno dopo giorno, con sacrificio:

Sono la verità
di un viaggio e di una linea d'Ombra
custoditi sulla terra viva e chiusa
che vuole nasconderci qualcosa

vivo sospeso
senza appartenere a nessuna dimora
al bivio di un equilibrio

ho camminato con passo lento
fra i morti assetati
per raggiungere l'alba dell'indomani
di incendi e tregue

infinito che mi ospiti
sono stanco del Tempo e del vuoto

cosa è il mio frammento
o il tuo frammento?

La mia angoscia diventa orizzontale
come la mia illusione
sottile diventa anche il muro
che mi difende e mi divide.

(*Corpo presente* 87)

L'essenza della poesia sta nel suo messaggio di verità e il poeta, che del messaggio è latore, deve divenire esso stesso verità incarnata, la sua presenza richiamo profetico, ammonimento; umanissima e fragile linea d'ombra, il poeta vive la sospensione, l'essere in bilico tra diverse culture, la sua saggezza gli deriva dall'incessante oscillare tra la certezza dell'infinito e la coscienza della propria frammentarietà. Il suo peregrinare doloroso, di morte e memoria, è il suo testamento vivente, poiché scavato nella carne. All'umanità, ingannata da una

realtà mendace, incagliata in un presente distratto e indifferente, il poeta offre il proprio corpo come ultima ed estrema sapienza.

Nel nuovissimo *Stigmate*, che aggiunge nuova materia all'esperienza hajdariana, i versi incipitali rafforzano il discorso filosofico, poetico e umano delle opere precedenti. La perdita delle radici, il viaggio come archetipo dello scavo e della scoperta, l'aspro conflitto tra la propria identità e il nuovo contesto socio-culturale hanno formato il pellegrino, lo hanno educato a un perenne nomadismo. Il nomade, l'esiliato, non posseggono che la propria differenza, la propria umana essenzialità e insieme il coraggio e la dignità del viaggio, del suo continuo moto di trasformazione. Ed è con questa energia, consapevole ma piena di speranza che il poeta offre la sua parola. Lascito superfluo, tesoro inutile, come ricordava Montale, la poesia è la sola ricchezza dell'uomo povero, proiettata oggi nella figura del migrante, apparizione scomoda agli angoli delle strade cittadine.

Distante, sconosciuto ed estraneo, il migrante disvela al mondo occidentale la sua ambigua civiltà, la sua desolazione; come scrive Jean Pélégri, egli è

> celui dont l'esprit se promène, c'est à dire quelqu'un qui réfléchit, médite, même si sa réflexion peut paraître curieuse pour les autres. Ce n'est pas un simple d'esprit. C'est plus au moins quelqu'un qui est en rapport avec les réalités que les autres ne voient pas. C'est un peu le voyant de Rimbaud, le medium, celui qui a un contact avec la nature que l'homme ordinairement a perdu, surtout dans sa civilization industrielle.
>
> (*Le banquet maghrebin* 106)

Hajdari, poeta della erranza, della differenza e della sofferenza, porta con sé la verità di un viaggio che è tutta compresa nel cammino:[11]

> Lascio questi versi come un addio
> inghiottito dalla nudità della memoria
> sapendo che il mondo non ne ha bisogno
> Del mio saluto con la mano che trema
> giú nel fondo stellato
> nessuno si accorge.
> Orizzonte precario
> mi appoggio alla tua acqua fredda
> e scavo la tua fronte di cielo oscuro
>
> abbandonato nella nebbia fitta
> non so da dove vengo e dove vado
> assedio nevi che mi assediano
> in balía di neri uccelli
> voglio sapere chi mi separa da una terra impazzita
> e che fine faranno la mia Ombra oltre l'acqua

[11] Si veda in proposito Memmi 47.

la pioggia che cade nella pioggia
e gli Dèi fra gli alberi

in fila accanto al freddo e al destino
attendo che mi chiamino all'alba dalle pietre
volti pallidi di voci arrochite

il mio nome è una linea che divide
la luce dall'oscurità
il mio corpo misura tra la sabbia e il cielo.

(*Stigmate* 21)

The College of New Jersey

Opere citate

Aden, Mohamed. "Cultural Identity and Spacial Opportunism from a Postcolonial Perspective." Allen and Russo 101-15.

Allen, Beverly, and Mary Russo, eds. *Revisioning Italy. National Identity and Global Culture*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997

Bettini, Filippo, and Armando Gnisci. *Dalle Ebridi a Malta. La giovane poesia d'Europa nel 1999*. Dogliani: Sensibili alle Foglie, 2000.

Bouchane, Mohamed. *Chiamatemi Alí*. Ed. Carla De Girolamo and Daniele Miccione. Milano: Leonardo, 1990.

Carlini, Luciano, ed. *La terra in faccia. Gli immigrati raccontano*. Roma: Ediesse, 1991.

Cavarero Adriana. *Corpo in figure*. Milano: Feltrinelli, 1995.

_____. *Nonostante Platone: figure femminili della filosofia antica*. Milano: Editori Riuniti, 1990.

Dal Lago, Alessandro, and Pier Aldo Rovatti. *Elogio del pudore. Per un pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1989.

Dombroski, Robert S. "Forward." *Annali d'italianistica* 16 (1998): 11-14.

Durisin, Dionyz, and Armando Gnisci. *Il Mediterraneo. Una rete interletteraria*. Roma: Bulzoni, 2000.

Gnisci, Armando. *Il rovescio del gioco*. Roma: Sovera, 1993.

_____. *Creoli, meticci, migranti clandestini e ribelli*. Roma: Meltemi, 1998.

_____. *La letteratura italiana della migrazione*. Roma: Lilith, 1998.

_____. "Africa e mondi." *Rivista italiana di letteratura comparata* 13 (1999): 47-57.

_____. *Una storia diversa*. Roma: Meltemi, 2001.

Hajdari, Gëzim. *Ombra di cane*. Frosinone: Dismisuratesti, 1993.

_____. *Sassi contro vento*. Milano: Laboratorio delle Arti, 1995.

_____. *Erbamara*. Frosinone: Dimension, 1996.

_____. *Pietre al confine*. Ancona: Associazione Culturale "E-senza Metrica", 1998.

_____. *Corpo presente*. Tirana: Dritëro, 1999.

_____. *Antologia della pioggia*. Santarcangelo di Romagna: Fara, 2000.

_____. *Stigmate*. Bari: Besa, 2002.
Kafka, Franz. *Das Schloß*. New York: Schocken, 1946.
Khouma, Pap. *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Parigi, Dakar e Milano*. Ed. Oreste Pivetta. Milano: Garzanti, 1990.
Kubati, Ron. *Va e non torna*. Bari: Besa, 2000.
Lakhous, Amara. *Le cimici e il pirata*. Roma: Arlem, 1999.
Maher, Vanessa. "Immigration and Social Identities." *Italian Cultural Studies*. Ed. David Forgacs and Robert Lumley. New York: Oxford UP, 1996. 160-77.
Melliti, Mohsen. *Pantanella. Canto lungo la strada*. Roma: Edizioni Lavoro, 1992.
Memmi, Albert. *Le banquet maghrebin*. Ed. G. Toso Rodinis. Roma: Bulzoni, 1991.
Methnani, Salah, and Mario Fortunato. *Immigrato*. Roma: Theoria, 1990.
Moussa, Saidou Ba, and P. A. Micheletti. *La promessa di Hamadi*. Novara: De Agostini. 1995.
Muraro, Luisa. *L'ordine simbolico della madre*. Milano: Editori Riuniti, 1991.
_____. *Oltre l'uguaglianza: le radici femminili dell'autorità*. Milano: Libreria delle donne, 1995.
Parati, Graziella. "Italophone Voices." *Studi di Italianistica nell'Africa Australe/italian Studies in Southern Africa* 8.2 (1995): 1-15.
_____. "Strangers in Paradise: Foreigners and Shadows in Italian Literature." Allen and Russo 169-90.
_____, and Ben Lawton. *Italian Cultural Studies*. Lafayette: Bordighera, 2000.
Pélégri, Jean. *Le banquet maghrebin*. Ed. G. Toso Rodinis. Roma: Bulzoni, 1991.
Ramzanali Fazel, Shirin. *Lontano da Mogadiscio*. Roma: Data News, 1994.
Ruberto, Laura E. "Immigrants Speak. Italian Literature from the Border." *Forum Italicum* 31.1 (1997): 127-44.
Sangiorgi Roberta, and Alessandro Ramberti. *Destini sospesi di volti in cammino*. AA.VV. Santarcangelo di Romagna: Fara, 1998.
Sinopoli, Franca. "Poetiche della migrazione nella letteratura contemporanea: il discorso autobiografico." *Miscellanea comparatistica*. Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza" 7 (2001): 189-207.
_____. "Mito e decolonizzazione della cultura europea." *Immagini riflesse. Studi sul moderno in letteratura*. Ed. Maria Rosaria Olivieri. Roma: Bulzoni, 2000. 155-65.
Vattimo, Gianni, and Pier Aldo Rovatti. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983.

Giancarlo Lombardi

"Parigi o cara": Terrorism, Exile, and Escape in Contemporary Italian Cinema and Theatre

Massimo Carlotto, acclaimed author of several novels and a memoir, weaves within his own autobiography the many tales of several political refugees in Paris and Mexico City:

> All'inizio della mia latitanza non sapevo cosa significasse esattamente vivere da espatriati. Mi guardavo intorno e non capivo. Il primo lavoro che ho trovato era una collaborazione a una ricerca storica sull'esilio politico in Francia. In particolare mi era stato affidato il compito di reperire dati custoditi nell'Archivio nazionale analizzando la documentazione del Ministero dell'Interno. Leggendo quelle schede informative, i fascicoli personali e i rapporti di polizia riguardanti un secolo di rifugio politico, alla fine ho capito cos'era e mi ha fatto paura: un carcere a cielo aperto.
>
> (Carlotto 87)

Published in 1994, *Il fuggiasco* narrates the six years Carlotto spent hiding from justice.[1] While a fugitive in Paris, he comes in contact with a community of Italians seeking shelter from the law for crimes of a political nature. They call themselves militants of the armed struggle; in front of the Law, however, they are simply deemed terrorists. Theirs, and not Carlotto's, is the political exile described in the opening quotation of my essay: uncommon refugees, Italian terrorists in Paris are kept under close scrutiny by French and Italian police alike. Their freedom is only apparent: by fleeing to Paris, they have chosen captivity in a prison that has no roof over its head; they have chosen to live in *un carcere a cielo aperto.*

Shifting away from Carlotto's autobiography, which only hints at this particular group of Italian exiles, my essay focuses exclusively on the portrayal of this community of terrorists in exile as presented in a group of fictional works

[1] Corte d'Assise d'Appello and Corte di Cassazione, after several trials, found Carlotto guilty of the murder of a 25-year old student and eventually condemned him to eighteen years of imprisonment. To this very day, almost ten years after President Oscar Luigi Scalfaro graced him, this case is considered as one of the most controversial ever to be tried in Italy. Carlotto was indeed found guilty of a crime he had himself reported, having happened on the corpse of the dead student by accident. Arrived at the police station to accomplish his civic duty, he was immediately booked and accused of the young woman's murder. Released after a first trial had found him innocent, Carlotto fled to Paris just as a second trial was about to prescribe anew his incarceration. He spent six years between Paris and Mexico City, and then returned to Italy, where he immediately returned to prison. In 1987, he was temporarily released for serious health problems, and five years later, in 1992, he was graced by President Scalfaro.

produced over the past decade. Locus of abjection, land of apparent shelter and freedom, Paris is the maze in which former terrorists lose themselves while escaping justice. It is also the repository of unconfessed and unconfessable secrets. It is a place that ex-terrorists always contrast with the Italian cities and villages in which they were born; it is an abyss from whose depth they are granted blindness and vision: the same blindness and vision through which they form new perspectives on their past actions.

In the pages that follow, I approach this issue gradually, moving from theory to practice, from the general to the particular. I begin by offering a theoretical framework informed by Jacques Derrida's peculiar reading of exile and hospitality, as evidenced in one of his most recent works: *Of Hospitality* (French ed.: 1997; Engl. trans. 2000). Afterwards, a brief discussion of two recent novels that host a fleeting portrayal of terrorists in exile leads the way to the analyses of a play, a documentary, and a feature film where this issue is at the very heart of the actual narration. Signs of a time when the Italian Parliament was discussing the possibility of closing the book on terrorism through the passing of an *indulto*, Alessandro Trigona Occhipinti's *Segue comunicato* (1999), Marco Turco's *Vite sospese* (1996) and *Vite in sospeso* (1998) constitute three different formal approaches to the same topic. Occhipinti's play portrays in no uncertain terms the remorse felt by a former terrorist who is contemplating the possibility of returning to Italy in order to collaborate with justice, and thus extinguish her outstanding debt with the Law. Turco's *Vite sospese* is, instead, a documentary on the lives of four former terrorists who have been living in Paris for almost twenty years, while *Vite in sospeso*, filmed by the same director two years later, is a fictional filmic adaptation of this same story. Taken together, and analyzed through the theoretical filter offered by Derrida's writings, Occhipinti's play and Turco's documentary and feature-length film grant new perspective on the much debated *querelle* on the *anni di piombo*: those sixteen years (1969-1985) during which most terrorist attacks took place.

Jacques Derrida's Hospitality

Questioning timely issues of legal and illegal immigration in Western Europe and France in particular, Jacques Derrida's *Of Hospitality* stages a theoretical debate of particular relevance to a discussion of terrorists' exile. The question of hospitality was indeed the focus of Jacques Derrida's seminars at the Ecole des Hautes Etudes for several years, spurring a very interesting discussion on cosmopolitanism and refugee rights from which many influential publications have eventually seen the light.[2]

At the heart of Derrida's contribution to this important debate lies a controversial statement on the nature of hospitality. According to the French

[2] Most of Derrida's recent work on these issues has been collected, in English translation, in *Negotiations: Interventions and Interviews* and *Without Alibi*.

philosopher, true hospitality should be measured by its very limit, which cannot be but the most selfless embracement of a guest about whom nothing needs to be known. For true hospitality to take place, Derrida tells us, the host must forfeit the right to learn about the identity of the guest. What we have always defined hospitality is usually linked, in Derrida's words, to an economic exchange system establishing the expectation of a future act of counter-hosting. When we provide hospitality to known guests, we are putting them in our own debt, thus defying the true meaning of a concept and a practice that should be above all forms of self-interest. The debate staged by Derrida in this essay, once again aimed at deconstructing apparently stable social practices of western social mores[3], follows along lines previously adopted by the French thinker when he discussed the true nature of gifts. In *Given Time* (French ed.: 1991; Eng. trans.: 1992), Derrida amply demonstrated that the only true gift is that which cannot be returned, quintessentially "aneconomic" because of its inability to participate in an economy of exchange. Time — an entity which, by definition, can never return — is thus the ultimate gift. Also, Derrida's hospitality can be seen as another quintessential gift because of the selflessness it requires from the hosts, who in Levinasian fashion allow themselves to be taken hostages by a mysterious and potentially dangerous guest:

> Absolute hospitality requires that I open up my home and that I give not only to the foreigner (provided with a family name, with the social status of being a foreigner, etc.), but to the absolute, unknown, anonymous other, and that I give place to them, that I let them come, that I let them arrive, and take place in the place I offer them, without asking of them either reciprocity (entering into a pact) or even their names.
>
> (*Of Hospitality* 25)

The question of the name — proper name, family name, patrionimic — is indeed quite central to Derrida's discussion of hospitality, thus situating itself at the intersection between this philosophical debate and terrorism. The Derridean guest who requires absolute hospitality from his host has indeed given up his name when he staged the symbolic rebellion that took him away from his country of birth. For Derrida, this guest has renounced his name when, upon leaving his parents and his native country, he virtually accomplished the ultimate crime: parricide. It is because of this crime that Derrida symbolically likens all foreigners to Sophocles's Oedipus:

> This is the fearful question, the revolutionary hypothesis of the Foreigner. He defends himself against the accusation of parricide by denial. He would not dream of defending himself against it if he did not feel deep down that really he is one, a parricide, virtually a parricide [...]. (*Of Hospitality* 7)

[3] Derrida's emphasis on the unselfish character of hospitality reminds the reader, most obviously, of Judeo-Christian practices and notions found in the Old and New Testament.

Guilty of engaging in the same generational battle staged by Italian terrorists against their symbolic fathers,[4] the Derridean foreigner thus seeks asylum while refusing to tell his own name, that very name that symbolically linked him to a genealogy he has attempted to tear apart. Like the many terrorists who leave their own countries, Oedipus, the ultimate foreigner, chooses *clandestinité* as his last resort. In the passage that follows, Derrida describes Oedipus's choice in terms that unequivocally liken the condition of the Sophoclean character to that of the many terrorists taking shelter in Paris: "A foreigner in a foreign land, Oedipus thus takes himself toward a place of hiding [*clandestinité*]. A sort of illegal [*clandestin*] immigrant, he will be concealed there in death: buried, interred, carried in secret in the night of a crypt" (103). A clandestine in a country that is not his own, the Derridean foreigner is condemned to a profound sense of displacement. He will suffer from a nostalgia that will accompany him to his grave: "Displaced persons, exiles, those who are deported, expelled, rootless, nomads, all share two sources of sighs, two nostalgias: their dead ones and their language" (87). Partaking of that same destiny, the terrorists who have left their country are often portrayed voicing these same concerns, tightly linked to their inability ever to set foot again in Italy for the rest of their lives.[5]

[4] For a detailed discussion of this issue, see my essay on "Virgil, Dante, *Blade Runner*, and Italian Terrorism."

[5] In another text, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, written in advocacy of the rights of the "sans-papier" — immigrants who were not allowed legal status by particularly stringent policies — Derrida traces back Paris's traditional role as *ville franche*: a free city where asylum is granted in unconditional fashion. Questioning current immigration controls, Derrida recalls principles that hark back to the Enlightenment and the French Revolution, stating that hospitality is not just a right but a duty. He places due emphasis on the "considerable gap separating the great and generous principles of the right to asylum inherited from the Enlightenment thinkers and from the French Revolution and, on the other hand, the historical reality or the effective implementation of these principles" (11). Paris, Derrida seems to think, should acquire a leading role in welcoming "the foreigner in general, the immigrant, the exiled, the deported, the stateless, or the displaced person" (4), thus demonstrating to the entire nation-state the relevance of a gesture deeply rooted in the ethical responsibility towards the Other. "Hospitality" — Derrida says — "is culture itself and not simply one ethic amongst others. Insofar as it has to do with the ethos, that is, the residence, one's home, the familiar place of dwelling, inasmuch as it is a manner of being there, the manner in which we relate to ourselves and to others, to others as our own or as foreigners, ethics is hospitality; ethics is so thoroughly coextensive with the experience of hospitality" (17). All these principles, however, need to be questioned when hospitality is granted to a person who has committed a crime. Political terrorists have long contested their status by claiming their participation in an armed struggle that defined them, thus, as soldiers in an underground civil war that had never been openly declared. On this ground they have often managed to win the sympathy of several French Leftist intellectuals: Guy Deleuze

Portrait(s) of the Italian Terrorist as Parisian *Exilé*

"Il romanzo è un frammento di storia che avrebbe potuto essere; la storia, un romanzo che si è svolto nella realtà. Spesso il romanziere merita più fede di quanta ne meritino i fatti." This epigraph, borrowed from André Gide's *Caves du Vatican* (1922), opens Alberto Franceschini and Anna Samueli's *La borsa del Presidente: ritorno agli anni di piombo* (1997), a novel which offers a complex interpretation of the many mysteries surrounding the kidnapping and murder of Aldo Moro.[6] Co-founder, with Renato Curcio, of the group that kidnapped Aldo Moro, Alberto Franceschini produced a suggestive *roman à clé* around an event of which he was only an indirect protagonist. It should indeed be remembered, in fact, that by the time Moro was kidnapped Franceschini was already in jail, where he would later disassociate himself from the actions of his group. One of the very first *dissociati* who collaborated with justice, eventually bringing about the very dissolution of the terrorist group, Franceschini in his novel points to Corrado Simioni and his *Superclan* (a group of terrorists escaped in Paris) as the masterminds behind Aldo Moro's kidnapping.[7] Because of the *laissez-faire* approach employed by the Italian Secret Service, Simioni and his cohort were apparently allowed to move freely between Rome and Paris. Not just a land of asylum, Franceschini's Paris becomes a harbor of criminal intrigues. Thus evil comes from *la ville des lumières*, which seems to have

and Félix Guattari established a long friendship with Toni Negri, the Italian intellectual considered to be one of the "cattivi maestri" who most directly influenced terrorist activities. Differently from Negri, who returned from Paris in 1996 to be immediately imprisoned in Rome, several former members of the Left-wing terrorist groups fled to Paris after committing actual crimes. Negri was simply an ideologue, yet several of his partners in exile were actually guilty of murderous acts. One wonders, at this point, how and if Derrida's unconditional hospitality should ever be granted to criminals who have fled justice, refashioning themselves as political exiles. Derrida himself, at the end of his essay on cosmopolitanism, admits that the Law of unconditional hospitality, if taken at its most simplistic word, could indeed be used in rather irresponsible fashion. As a founding principle of state policies on asylum rights, it should only be used to temper the xenophobic impulses of the current legislators: "It is a question of knowing how to transform and improve the law, and of knowing if this improvement is possible within an historical space which takes place between the Law of unconditional hospitality, offered a priori to every other, to all newcomers, whoever they may be, and the conditional laws of a right to hospitality, without which the unconditional Law of hospitality would be in danger of remaining a pious and irresponsible desire, without form and without potency, and of even being perverted at any moment" (22-23).

[6] President of the Christian Democrat party, and promoter of the so-called historical compromise, Aldo Moro was kidnapped by the Red Brigades on March 16, 1978. After 55 days of captivity, he was found dead on May 9 of the same year.

[7] Franceschini's thesis was shared by Giorgio Galli, who discussed it at length in *Il partito armato*.

dimmed its lights momentarily in order to become the dark *other* of Rome.

Franceschini's *La borsa del Presidente* and Vincenzo Mantovani's *Il cattivo maestro* (1997) share a similar emphasis, within their narration, on the violent death of Margherita Cagol, Renato Curcio's wife. Still considered, to this day, one of the most controversial events in the brief history of the Red Brigades, Cagol's death is described in both novels as the most traumatic event ever to be experienced by the first members of the Red Brigades. Portrayed as a loving partner to the protagonists of both novels, Margherita Cagol represents the absent center of these two narratives: her death terminates the protagonists' involvement in the armed struggle, thus signifying the threshold of their disenfranchisement from the actions of the Red Brigades. While the protagonist of *La borsa del Presidente*, like Curcio and Franceschini himself, is apprehended soon after the death of his partner, the protagonist of *Il cattivo maestro* flees to France, choosing Nice as his ultimate dwelling-place. The land of ultimate treachery in Franceschini's novel, France assumes in *Il cattivo maestro* very different overtones. Its relaxed, rarefied atmosphere seems to lull the protagonist into a state of prolonged apathy, from which he is shaken only after his past suddenly comes back to haunt him.

Equally painful memories similar to those that bring back to life the protagonist of *Il cattivo maestro* reawaken guilt and restlessness in Cecilia, "madre oggi, brigatista ieri," the lead character in *Segue comunicato*, a play written by Alessandro Trigona Occhipinti in 1999. This time, history breaks into the fictional world imagined by the playwright through the news-report that announced the rebirth of the Red Brigades in 1999. History and story thus merge onstage as Cecilia, who had escaped to Paris after acting as jail keeper to Aldo Moro, experiences, upon hearing of Massimo D'Antona's murder on Italian TV, the return of a past she had successfully managed to abscond. In re-telling Moro's captivity, Occhipinti's adds one rather peculiar twist to a tale told many times: the man held captive in the *prigione del popolo* is not a politician but an intellectual. And while some of this man's most desperate pleas are borrowed from Aldo Moro's tragic last letters, the long monologues that speak his distrust for the system reproduce verbatim some of Pier Paolo Pasolini's most famous articles in *Il corriere della sera*.[8]

My analysis of *Segue comunicato* begins at its first threshold: all serious plays, Victor Hugo taught us, are indeed better understood when particular attention is paid to that brief document called preface. And yet, Occhipinti's play, as delivered to me in unpublished manuscript form by a friend of the author, contains two prefaces: one composed by the jury that awarded it the "Premio teatrale Giuseppe Fava" in 1999, and the other penned by the author

[8] It is worth noticing here that by the time Aldo Moro was kidnapped and subsequently killed, Pier Paolo Pasolini had already died. Pasolini's articles written for *Il Corriere della Sera* may be found in *Scritti corsari*.

himself. The former, which I call the external preface, begins on a rather ominous tone: "Dobbiamo ancora comprendere come l'ideologia del terrorismo, che dominò gli anni di piombo, riuscì a coinvolgere intelligenze ed entusiasmi, slanci e contraddizioni, come fu strumentalizzata, come si ritorse sui suoi stessi protagonisti, divorando anche i suoi figli" (i). Dominated by an ideology whose mythological force has devoured its own creatures, terrorism is yet to be fully comprehended, a failure loaded with ominous consequences: " [...] una società che non sappia fare i conti con il proprio passato, compreso quello più recente, si condanna al caos paralizzante o alla disintegrazione" (i). Understanding the frightening phenomenon of terrorism would thus enable our society to stave off chaos and disintegration. Arguably, texts such as Occhipinti's play may help that same society achieve that understanding because of the play's innate "utilità per il dibattito contemporaneo" (i). The play's merit is thus to be located in its ability to foster a long postponed debate that is here symbolically staged between the two protagonists of *Segue comunicato*, a mother and her child. Like the Italian society at large, these characters have long avoided such discussion, and have now come to face it with the awareness that it will probably bring about the very disintegration of the family unit. The same ideology, originally represented as a father devouring its own children, eventually occasions the fatal rupture of the chord linking a mother to her son. The jury's preface to Occhipinti's play imagines indeed terrorism as an archetypal drama that is worthy of being analyzed alongside Derrida's Oedipal re-figuring of the exile and the foreigner. Terrorism, through its driving ideology, is here seen as a Cronian figure: a father who devours his own children. When the father eventually dies, his surviving children are driven to exile. Decades later, in a rather perverse Shakespearean fashion, the ghost of that same cruel father separates the two protagonists of the play, a mother and her child. Placed against Derrida's reading of exile, Occhipinti's play thus portrays Cecilia as a refugee who is not a parricide, but a child who has survived the opposite crime, infanticide, at the hands of an infernal ideology. This child, however, is still to be seen as a criminal, regardless of the pity that seeps through the words of the preface. As much as we, the audience to this play, are asked to empathize with her past idealism and her present sense of remorse, we must never lose sight of her responsibilities before the Law.

In the second, internal preface, authored by Occhipinti, two pages virtually set the stage for the events that soon begin to unfold in the play, briefly explaining the title and its semantic field of terrorist jargon. The title's two words, *Segue comunicato*, were indeed the last words that would often be uttered during the phone calls of the *rivendicazione* through which a terrorist group declared its responsibility for a recent attack. As the threshold that ushers readers and viewers into the play, this title invites us to see the play itself as the *comunicato* that *follows* the announcement. The very content of the play, its scenes, and its dialogues thus come to stage, as a terrorist *comunicato*, the

motivations behind the attack and, in particular, its ideological *raison d'être*. And in an age that has witnessed several fictional works on terrorism — one thinks of relatively successful films such as Mimmo Calopresti's *La seconda volta* (1995) and Wilma Labate's *La mia generazione* (1996) — *Segue comunicato* stands out as a play where terrorists finally speak their minds in a rather eloquent fashion. While *La seconda volta* and *La mia generazione* confined terrorists to a quasi-aphasic state, *Segue comunicato* succeeds in effectively portraying both sides of a rather urgent debate. It performs this task by opting for the flashback technique, juxtaposing the past and present life of a former terrorist, now the wife of a man who never truly questioned her past and the mother of a child who always believed her to be a "perseguitata politica" rather than a criminal. While the scenes taking place in the past portray her as a terrorist dealing with a prisoner she is about to shoot, the other scenes stage a harsh discussion between mother and son. At the heart of all scenes, however, lie long discussions about the meaning(lessness) of terrorism.

A tale of many revelations, *Segue comunicato* contains, as its empty center, what Occhipinti calls in his preface

> Una voragine che divide l'oggi dal travaglio politico e sociale degli anni '70. Una voragine di indifferenza che, forse, vale più di qualsiasi altra condanna giudiziale, politica o storica, ma che — crudelmente — finisce con l'ingoiare tutti i protagonisti degli anni di piombo: le vittime e i loro parenti, i magistrati, i poliziotti, le stesse istituzioni che combatterono il fenomeno eversivo e — ovviamente — loro: i carnefici, i terroristi, gli assassini, le persone che presero le armi pensando di....
>
> (ii)

"I carnefici, i terroristi, gli assassini, le persone che presero le armi pensando di...": four different ways of identifying the terrorist, of calling him/her into being. First, the author employs the term "carnefice," the tormenting and tormented figure of the sadistic game between victim and victimizer so eloquently portrayed by Liliana Cavani in *Portiere di notte* (1974) and Mimmo Calopresti in *La seconda volta* (1995). Second, we encounter the more generic term "terrorista," followed immediately by a term that simply reduces it to a mere "assassino." That is what they all were, the outraged son tells his mother in one of the most dramatic moments of the play: "assassini," brutal and ruthless murderers. It is the very last term, however, that delivers the punch-line, calling forth the extreme confusion that governed the actions of a lost generation of men and women: "le persone che presero le armi pensando di" And the ellipsis on which this passage terminates says everything through its aphasic lack of conclusion. What were these people thinking when they picked up their weapons? What did they think they could achieve? Occhipinti asks these questions of his characters, raising issues of accountability that need to be discussed, however, within a larger framework. Society at large indeed needs to

be questioned, the same society that had chosen as one of its spokespersons the same intellectual whose voice was brutally silenced by the protagonist of the play.

Simply called "Uomo," our intellectual is tried and executed because of his function in society; no attention is paid to the fact that, when all is said and done, he is merely a man: everyman. Indeed, the most glaring mistake the Red Brigades ever committed, Occhipinti reminds us, was forgetting that their targets were still human beings and not mere functions. When the Red Brigades carried out their murderous acts, thinking that they were attacking the State at its heart by hitting those men invested in its most vital functions, all they killed were human beings. And, regardless of the many victims, those functions remained virtually untouched: other men replaced those who were killed, and the voices they were trying to silence became louder, acquiring the *post-mortem* aura of martyrdom. Uomo's voice, through words once uttered by Pier Paolo Pasolini, indicts an entire society, guilty of acquiescing to a corrupt system.[9] Borrowed from Pasolini's famous *j'accuse* published on the *Corriere della sera* of November 14, 1974, these words are indeed the very first lines spoken onstage. In his article, Pasolini accused the Italian Communist party for its silent approval of the corrupt practices of the Center Right, the same silent approval that would later lead to the so-called Historical Compromise. In the same letter, Pasolini advocated for himself the role of an intellectual, employing words that Occhipinti borrows for his Uomo:

> Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace. Perché la ricostruzione della verità a proposito di ciò che è successo in Italia dopo il 1968 non è poi così difficile. Sta dietro una grande quantità di interventi anche giornalistici e politici. Ora il problema è questo: i giornalisti e i politici, pur avendo forse delle prove e certamente degli indizi, non fanno i nomi. A chi, dunque compete fare questi nomi? A chi non solo ha il necessario coraggio, ma, insieme, non è compromesso nella pratica col potere e non ha, per definizione, nulla da perdere: cioè un intellettuale. Ma egli non ha né prove né indizi. Il potere ha escluso gli intellettuali liberi dalla possibilità di avere prove ed indizi.
>
> (4)

[9] "Io so. Io so i nomi dei responsabili di quello che viene chiamato golpe. Io so i nomi dei responsabili della strage di Milano, di Brescia e di Bologna. Io so i nomi del vertice che ha manovrato sia i vecchi fascisti ideatori di golpes, sia i neofascisti autori delle prime stragi, sia infine gli ignoti autori materiali delle stragi più recenti. Io so i nomi di coloro che, tra una messa e l'altra, hanno dato le disposizioni e assicurato la protezione politica e che stanno dietro ai tragici ragazzi che hanno scelto le suicide atrocità fasciste e ai malfattori comuni, siciliani o no, che si sono messi a disposizione, come killer e sicari. Io so tutti questi nomi e so tutti i fatti (attentati alle istituzioni e stragi) di cui si sono resi colpevoli. Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi" (1).

Excluded by a power threatened by his inquisitive nature, seen as enemy by those extremists who still believe him to be an accomplice of a power he has denounced, Occhipinti's Uomo is inevitably destined to an untimely demise. Held captive in the *prigione del popolo*, the intellectual is tried and found guilty of having spoken too much and too loud: "Un intellettuale" — another terrorist will say — "uno tra i più autorevoli commentatori e fustigatore dei costumi della società consumistica borghese, è caduto prigioniero di una banda di pericolosi sovversivi. Colpirne uno per educarne cento" (9). As a left-wing intellectual, Uomo is guilty of having theorized where no theorization was allowed.[10] Yet, in the people's prison, the intellectual can only betray his human nature: in the hands of his captors, he is simply a man who fears for his life. And his fear, like the fear evidenced so clearly in Aldo Moro's last letters, seeps through many of his interactions with the terrorists. Even when he defends his role as an intellectual, Uomo does so by reiterating that he is not, and will never be, a function; even as an intellectual, he is a free agent, and ultimately, a free man:

Io non svolgo nessuna "funzione". E non sono organico a nessun sistema. Tanto meno faccio parte di qualche complotto imperialista contro il proletariato. Sono un intellettuale che cerca di capire le situazioni, il mondo che ha intorno, di interpretarlo. E cerca di rimanere libero: premessa essenziale, per me, per poter dire veramente quello che penso. E che vedo.

(18)

Blessed with his desire and willingness to see and understand, Occhipinti's intellectual manages to hold a large mirror in front of the terrorists who are about to execute him. At a certain point one of those terrorists, in a moment of sheer introspection, states,

"Non esistono cattivi maestri. Esiste solo questa fottuta società borghese, da cambiare, da combattere, da abbattere. E poi c'è l'ideologia: l'unico vero modo di interpretare la realtà. No, non ci sono cattivi maestri. Forse è vero che siamo solo noi ad essere dei cattivi allievi."

Then our intellectual responds with his most piercing remark:

"Troppi vi hanno lasciato fare. Vi hanno lasciato crescere. E vi hanno lasciato soli. Ad impazzire. Per meglio servirsi di voi."

(24)

[10] "Lui pensava, era convinto di spuntarla, di farla franca, di poter continuare a scrivere i suoi bei libri, i suoi articoli, a poter "pontificare" sulla lotta di classe, sul proletariato, e sui "compagni che sbagliano" senza doverne dare conto a nessuno. Adesso è finita. Anche lui si è trovato in trincea. E si renderà conto che la guerra è uguale per tutti. Anche per lui" (9).

The responsibility of those hidden puppetteers already evoked in the opening speech thus returns at a most dramatic moment: terrorists — Uomo maintains — ultimately share accountability for their actions with those hidden powers that exploited them within the ruthless game of *la strategia della tensione*. Providing Uomo with uncommon vision and courage, Occhipinti thus offers, through the character's piercing words, a thesis central to the work of some of the most influential historians of terrorism.

Back to the present, the scenes taking place in Paris — the external but signifying frame to events occurred much earlier — grant appropriate perspective to Cecilia's story. Now a mother who is no longer militant, Cecilia is forced to admit to her son that all she did was ultimately worthless: "Anch'io avevo una vita. Da costruire. Avevamo tutti una vita alla quale aggrapparci. L'abbiamo persa. Sprecata. Forse..." (34). Of all the terrorists I discuss, Cecilia is probably the one who is most tragically outspoken about the common bankruptcy of those values that drove an entire generation to embrace weapons against the system. Of all these terrorists depicted in films, documentaries, plays, and novels, Cecilia is the one who most strenuously declares her willingness to return to Italy, where she intends to collaborate with the judicial system in its last analysis of the *anni di piombo*. What makes her character particularly aware of such necessity is the return of repressed emotions and feelings, spurred at the very beginning of the play by the news of D'Antona's murder. Voicing similar concerns to those raised in documented interviews by former terrorists, Cecilia firmly believes that the season of terrorism is over and that it can no longer be renewed.[11] In her opinion, those who have chosen to sign their recent murderous actions with the effigy of the Red Brigades are impostors from whom all ought to distance themselves: "Il nostro impegno deve andare, da oggi, nel senso di chiudere con questa pratica e di dissuadere chi sta per impugnare le armi" (36).

Placed at the very center of a play that constantly shifts from the present to the past, from Paris to Rome, Cecilia also lies at the virtual intersection of different languages. In the past, she is hit by the powerful rhetoric that strengthens the arguments leveled by Uomo against the uselessness of terrorism. As a response to those arguments, the confused and confusing rhetoric of the Red Brigades is spoken through the words of Massimo, who is always at Cecilia's side when her faith in the armed struggle momentarily falters, becoming prey to the convincing words of the man they are holding prisoner. In the present, the difference in jargons is actually replaced by the coexistence of two different languages, Italian and French. Most of the time, when addressing her mother, Cecilia's son speaks in French, and so does her husband in the few

[11] For a detailed discussion on the positions of historical leaders of the Red Brigades such as Mario Moretti, Prospero Gallinari, Piero Bertolazzi, and Barbara Balzerani, see their "Le Brigate Rosse? Un progetto improponibile" (*Il Manifesto* 18 June 1999: 12-13).

scenes in which his presence is distantly evoked. And the two languages inevitably come to signify the distance that separates Cecilia from her new family, through which she has indeed failed to engender a true rebirth: the past is always there, waiting around the corner, signified through a language, Italian, that bespeaks her guilt and her perennial foreignness. In the new language, French, shared by her husband and son but never fully hers, Cecilia is eventually tried for her past actions: the only juror, her son Paolo, is implacable in his final decision. "Mi stai condannando" (32), she tells him as he reminds her that her past cruelty is not any milder than that of the Algerian fundamentalists who have ruthlessly spread terror in Paris during the past decade. When Cecilia attempts to justify her past actions invoking the presence of a historical contingence that necessitated such type of behavior, her son brutally reminds her that no situation of political emergency would ever justify such kind of violence:

Cecilia: Tu non puoi paragonare un fenomeno complesso, articolato come quello dell'"estremismo", in Italia, negli anni '70, con quello che sta accadendo, oggi, in Algeria?
Paolo: Quando ti ammazzano un padre, un marito, un figlio credi che si possano fare tante, troppe distinzioni?

(32)

Segue comunicato in fact ends anticipating two different journeys, one that brings Cecilia back to Italy, and the other that takes her son away from France and, forever, from her. Just as Cecilia's exile comes to an end, so is her son's exile about to begin: unable to shake off the weight of her mother's sin, Cecilia's son begins his own journey of self-expulsion. "Abjecting" his mother while also abandoning his *madre patria*, Cecilia's son carries, along his journey, the "secret wound" that, according to Julia Kristeva, "drives the foreigner to wondering" (5).

Different in tone yet similar in scope, *Vite sospese* is a documentary, commissioned by Raitre for its series "Storie vere," containing interviews with four former terrorists escaped to Paris: Livia Schiller, Andrea Morelli, Pino Mitrani, and Domenico DeFeo. Speaking directly to the camera, the four protagonists talk about their escape from Italy, their arrival in Paris, and their life in exile. Ever since the very beginning, the audience is alerted to the presence of a visual text that openly declares its perlocutionary force. Backdrop to the opening credit lines, appearing shortly after each terrorist has been briefly introduced to the screen, a series of images creates a forceful synergy when paired with the credit-lines they foreground.[12] The title of the documentary and

[12] In "Le peripezie della lettera," Eugeni stresses the importance of the opening credits, maintaining that "A livello pragmatico l'inizio del film e in particolare le sequenze dei titoli di testa, sono apparsi come il luogo di costruzione e posizionamento dello

the name of the director appear against the image of a large graffiti, portraying a man on his knees while holding a white banner in the shape of a geometrical figure, a rhombus. As the image of a defeated man, holding the white flag as a request for truce, this graffiti acquires particular importance when we remember that the white rhombus used to be the logo of the Christian Democrat party, the Left-wing terrorism's greatest enemy, and the primary representative of the political establishment. The Christian Democrats were most deeply affected by political terrorism, and were almost brought to their knees when President Moro was abducted and killed. They had their own revenge, however, when forces directed by a Christian Democrat government brought to justice most members of the Red Brigades, practically ending political terrorism. Fifteen years later, shortly before Turco began to shoot his documentary, that party was torn apart by its internal corruption, and its unforeseeable implosion disrupted the political system of the entire country, marking the passage from the First to the Second Republic. In light of these events, who then should be seen as the man on his knees? Is it the defeated terrorist or the representative of its political enemy? The viewers have very little time to ponder on this matter, as the fast editing takes them to another shot of Paris, portraying this time a chaotic and narrow street that could easily be placed elsewhere, in Morocco or Turkey. The street is one of those alleys where one could easily get lost or intentionally lose oneself. It is the place that most clearly defines Paris as the locus of escape, a land where former terrorists attempt to elude their own personal ghosts while escaping from justice. Mediterranean music, with rich Arabic overtones, accompanies the shot crediting photography. And once again, words and images come together in synergic fashion, this time evidencing the impossibility of charting, through photography, the whereabouts of these men and women. The same shot against which photography is credited can indeed be seen as a signifier of ultimate confusion: it portrays a crowded street where chaos inevitably undoes photography's principal goal, that of bringing order, through a visual chart, to the world outside. The following shot, focusing on yet another graffiti placed alongside the one previously portrayed, acts as background to the last credit line, where the documentary's editors are finally acknowledged. As the one element that most openly signifies the artificial nature of a genre founded on the representation of the real, editing assumes extreme relevance when the ideological tenets of a documentary are being questioned. Editing, in fact, evokes authorial presence even in genres like documentaries, where the camera should be most faithful to the objects it represents, and the eye/I that films should be nearly invisible. The presence of the director, motivating the choices of the editors, is indeed mostly felt at this stage. In *Vite sospese*, editing is credited against the image of a graffiti that reads, "Il faut se méfier des mots":

spettatore, con tutti i delicati meccanismi scopici, cognitivi, epistemici e patemici che una simile operazione comporta nel passaggio da una lettura a una visione" (5).

One needs to distrust words. An open invitation to question the images or the words of the former terrorists soon to be heard and seen, this graffiti forces viewers to reread even the shots that preceded it, clearly denouncing that no statement in this documentary, verbal or visual, can ever be "innocent." Questions of innocence are thus raised at the formal level, within a discourse that has already seemed to dismiss such concerns at the level of content. Most shockingly, in fact, none of the four terrorists will ever discuss their innocence or guilt, nor will they ever question society's forgiveness for their past misdeeds.

If the juxtaposition of graffiti and editing is to be trusted, within an environment where viewers have already been exhorted not to be trustful, then close attention should be paid to the many components of the documentary, from its shot compositions to its arrangement of sequences. Keeping this statement in mind, I will now take a step back, and begin my analysis, as I did for *Segue comunicato*, at the beginning, with a close reading of the first few shots of the documentary. The opening credits have yet to roll as a shot of a Parisian street introduces viewers to Livia Schiller. In a voice-over, Schiller recites name, age, the terms of her conviction, and its motives: "My name is Livia Schiller, I am 41 years old, I was sentenced to 11 years of imprisonment for *associazione sovversiva e partecipazione in banda armata*." The woman who should be serving 11 years in jail for terrorism is however seen walking freely down the streets of Paris. The corner she turns the first time she appears onscreen strongly connotes her present state. Now a respected psychologist, Schiller has begun a new life in Paris, away from the country where she is still wanted for crimes she once committed. From a distance, at the very end of the street she has just left behind, we can see a Parisian branch of the *Banco di Roma*. Of the four terrorists, Schiller is indeed the one who has most definitely gained greater distance from Italy. Later in the documentary, she will claim to feel no nostalgia for her native country. Viewers abandon her image as she descends the staircase of a subway station, thus beginning her symbolic descent into a dark past she is about to revisit in front of the camera.

Another shot, another ex-terrorist: "My name is Andrea Morelli, I am 48 years old, and I was sentenced to ten years of imprisonment for *associazione sovversiva e partecipazione in banda armata,*" recites the voice-over as a middle-aged man is seen approaching a newsstand, where he buys a newspaper he immediately opens. Viewers familiar with the history of left-wing terrorism might identify, at this point, a reference to Morelli's previous involvement with the editorial board of Metropolis, an extremist magazine eventually disbanded by the Law. Even those who are unaware of Morelli's history might notice immediately, however, that this man looks much older than he claims to be. Very few shots are necessary to establish that almost twenty years of exile have broken this man's spirit. Differently from Schiller, Morelli declares immediately his desire to return home: "Quando tornerò in Italia, dovrò affrontare un altro processo". There are no *if*s in Morelli's mind, for he knows that sooner or later

he will return to Italy, where he will meet his destiny. And while Schiller was seen turning a corner, Morelli speaks his intention to return to Italy while the camera portrays him slowly crossing a street, crossing the symbolic divide that currently separates him from his responsibilities and his place of origin.

A quick cut takes viewers towards another encounter, this time with Pino Mitrani: "My name is Pino Mitrani, I am 43 years old, and I was convicted to 5 years and 6 months for *associazione sovversiva e costituzione di banda armata.*" His words, differently from those uttered by Schiller and Morelli, are not said in a voice-over, but directly to the screen. Placed against the rails of a Parisian terrace, with the colorful roofs of the *ville des lumières* in the background, Mitrani begins his tale in a most direct fashion. Of the four protagonists of this documentary, he comes across as the most outspoken and also as the happiest one. The roofs of Paris act as appropriate background to the description of his flight to Paris that opens his long interview. His language is still that of a young communist militant of the Seventies: his speech is colored by unshaken idealism and optimism. The tale of his flight is presented in quasi-heroic terms, which he applies to himself and those friends who helped him along the way. Not simply the appropriate background to the heroic adventures narrated in Mitrani's interview, the roofs of Paris also signify Mitrani's idealism and his presumed lack of contact with the real world. Finally, "My name is Domenico DeFeo, I am 48 years old, and I have been convicted to 6 years and 8 months for *associazione sovversiva e partecipazione in banda armata*," says the last man presented in the documentary. Like Mitrani, he speaks directly to the camera; yet, unlike him, he is portrayed standing firmly on the ground, with the Arc de la Défense looming from a distance. A different Paris from the one perceived in previous interviews thus acts as the backdrop for DeFeo's portrayal. A very nostalgic recollection of his last moments in Italy opens his interview, setting the tone for what he will say later. DeFeo comes across, in fact, as the most emotional person in this group: his words are often colored with the profound melancholia proper to those who have yet to process a personal loss. Six years after the event, DeFeo still mourns the disappearance of his child, abducted by his mother and taken away to Mexico. And the obsession that colors each and every word uttered by DeFeo appears to be perfectly synchronized with the alienating images of a postmodern neighborhood of Paris, where very little space seems to be left to the human dimension.

As the opening credits begin to roll, viewers have thus become familiar with all four terrorists: their tales have begun and will continue to unfold in the three sections that follow, significantly named "La fuga," "L'arrivo a Parigi," and "L'esilio." The director's presence is indeed openly marked only by the shots indicating the titles of these three sections: Schiller, Morelli, Mitrani, and DeFeo always talk directly to the screen as if they were carrying out a long monologue. The interviewer's questions are conveniently elided through editing. Such a device actually favors the immediacy of the contact between viewers and

protagonists, who are thus portrayed offering their confession to the audience. The unmediated presence of the ex-terrorist onscreen significantly heightens the impact of his/her confession on an audience that is subtly manipulated through camera movements and quasi-seamless editing. Camera shots, throughout the entire documentary, are usually at middle or close range: Schiller, Morelli, and Mitrani are usually portrayed through middle shots that gradually turn into close-ups as their tales become more dramatic. Domenico DeFeo, instead, is usually speaking to a camera that is framing him through close-ups that gradually become extreme close-ups. TV broadcasting usually adopts this procedure to help viewers empathize and sympathize with characters. In DeFeo's case, such device becomes particularly optimal in charging his emotional tale with proper dramatic emphasis. His look of despair, so closely portrayed by the camera, reminds viewers of similar close-ups adopted in news broadcasting where the tears on the faces of the relatives of victims are an unmistakable marker of a tragedy whose exploitative reporting might eventually be a rating-grabber. And yet, one should not forget that close-ups and extreme close-ups are often reserved, in TV daytime and prime time drama, for villains. Extreme close-ups, in particular, often invite viewers to enter the devious mind of the villain while presenting a distorted view of his/her facial features that further strengthens a negative characterization. Within the three sections of *Vite sospese*, editing should also be questioned because of the frequent insertions of photographs from the four characters' past. And just as childhood pictures act as unconscious promoters of their innocence, photos from the days of their involvement in the armed struggle often portray them as inhabitants of a different dimension. Dressed in quasi-hippy clothes, their faces arranged with outmoded hairdos, the four terrorists are thus shown in their extreme "difference," which seems to favor excusing their irresponsible gestures. *Forgive them, for they did not know what they were doing*, these images seem to be saying, even though none of the four terrorists ever shows actual repentance for what they once did. If anything, they all act as if Italy had indeed wronged them in accusing them for actions they had been forced to accomplish in order to make the world a better place for the people around them. In discussing their past and their current exile with their children, both Schiller and DeFeo appear to have strongly minimized their involvement in criminal activities. Shot composition analysis becomes particularly appropriate for a close reading of Schiller's discussion of this issue. When she tells viewers that her son knows that she was once caught in a situation where, metaphorically, weapons had fallen on her lap ("mi ero trovata in mano delle armi"), the camera portrays from a distance a marble plaque that reads two of the founding principles of the French Revolution: "liberté and égalité." The term freedom, in particular, remains appropriately onscreen for a longer period, symbolically stressing even further the restricted status of Schiller's liberty while also placing indirect emphasis on the fact that she indeed embraced the armed struggle of her own

free will. It is within this specific context that her statement "mi ero trovata in mano delle armi" becomes particularly problematic, denouncing her obvious attempt to escape agency, her inability to take responsibility for her past actions.

Turco's documentary appears most manipulative in its sympathetic portrayal of these four ex-terrorists when it discusses the role played by children in these people's current lives. Schiller's son is portrayed as her own sole concern and her only source of affection. Her loneliness becomes evident in a most dramatic fashion when, at the end of the documentary, she adopts the extreme terminology that belongs to the semantic field of terrorism in order to discuss her present state of mind: "La solitudine io la *rivendico*, la vivo." Also, DeFeo's son has clearly taken precedence in the former terrorist's life: the drama of their separation (the son lives in Mexico with his mother) populates the father's every thought, as also do the memories of their brief life together. It is to his son, in the very last words of the documentary, that he entrusts the hope for a better world, for a future where he hopes that his son will indeed be free to make his own life choices. By contrast, it is only in the very last section of the interview that Pino Mitrani starts talking about a little girl he and his wife have just adopted: as new parents, they seem to have gained new grounding and new reasons to remain in Paris for the rest of their lives. If ever an *indulto* were to be passed, Mitrani says, he would surely return to Rome, but only for a brief amount of time: Paris is and will always be his home. Finally, the only one without children, Morelli claims in terms similar to those adopted by Schiller that his loneliness is indeed a life-choice. Portrayed sitting by himself at a café, a baguette replacing, in his hand, what could have once been a weapon, Morelli says that his only source of happiness has been, during the past few years, the love of two children he has met in Paris.

Once direct protagonists of a bloody battle against what they saw as an unjust paternalistic system that needed to be brought down, the four ex-terrorists interviewed by Turco try to show that, while in Paris, they have indeed changed their life quite radically. Rebel children who attempted symbolic parricide by attacking the State at its heart, they fled Italy seeking hospitality in a country that was proud of its tradition of asylum rights. Discussing her escape to Paris, Schiller says, "ero in Svizzera quando sentii Mitterand alla televisione che diceva 'La France redeviendra terre d'asyle' [...] il resto è storia." Almost twenty years later, France still houses all four of them, allowing them unfairly, we might argue, to forget about their past as terrorists. The life they have rebuilt on the ruins they once caused, certainly still contains unfathomable gray areas; yet it is undoubtedly projected forward, towards a future signified by offsprings who, unlike the child of the protagonist of *Segue comunicato*, have yet to pass judgment on their parents' criminal actions.

Last but not least, filmed by the same director two years after *Vite sospese*, *Vite in sospeso* shares more than a similarity in title with the documentary. Marco Turco's first full-length feature film relies heavily on the narratives

portrayed in *Vite sospese*, presenting a fuller fictional rendition of the same events depicted in the documentary. Inscribing his previous documentary, as well as himself as its director, at the very heart of this film, Turco narrates the story of a young Italian man, Jacopo, who goes to Paris to visit his half-brother, Dario, on the occasion of the latter's wedding. Upon arriving in Paris with his father, Jacopo learns that Dario has been living in Paris for so many years not just because he had been an active supporter of a terrorist organization, but because he had actually killed a man. Shocked by this revelation, Jacopo decides to remain in Paris a little longer. During his stay in Paris, he gets to know his half-brother better, and, at the same time, he attempts to film a documentary for his TV station, conducting a series of interviews with his half-brother's fellow refugees, all members of the same, unnamed, terrorist organization. Jacopo's plan, initially accepted by his half-brother and his old friends, soon awakens the paranoid feelings of this particular community, which feels increasingly threatened by the presence of an outsider. As more and more former terrorists become convinced that Jacopo is working for the Italian police, the already precarious rapport between the two half-brothers suffers a dramatic blow: Dario invites Jacopo to leave his home and his life forever. By the end of the movie, however, the two finally reconcile, after a long discussion during which Dario confesses his tremendous guilt for his past misdeeds.

Despite the evident similarities between documentary and feature film, I will resist reading the latter as a *roman à clé*, and searching for clues that would actually allow me to identify who, among the former terrorists originally interviewed by Turco in his documentary, lies behind the fictional characters presented in *Vite in sospeso*. Although one would like to keep the obvious resemblance clearly established between some of these characters lingering on,[13] I believe it would be much more fruitful to investigate the aspects in which these two visual texts differ from one another. A detailed reading of the inscription of the author/director within the diegetic world of *Vite in sospeso*, while obviously intriguing, does not fall within the scope of my present analysis and will be taken up elsewhere.

Differently from the protagonists of *Vite sospese*, the terrorists interviewed in the film discuss in lengthy details their involvement in the armed struggle. Both Dario and Eugenia, another Italian terrorist living in Paris, seem particularly guilt-stricken for the deaths they have caused. Like Cecilia in *Segue comunicato*, they ask themselves how they could possibly forget that their

[13] Livia Schiller shares several traits with Eugenia, played by Isabella Ferrari: they are both doctors, and have children who frequently visit their fathers in Italy. Andrea Morelli reappears in two different characters, Maurizio and Giovanni. With Maurizio, he shares his immense loneliness and his great affection for his mother. Giovanni, instead, could remind viewers of Morelli because of their common involvement in the *editoria di sinistra*.

targets were not mere functions but human beings. So, almost symbolic of the tragedy experienced during those years, Eugenia still remembers a hole in a sock, worn by the man she and Dario once killed. Of the same man, Dario remembers a passion for names beginning with M: both of his children had names that began with that letter. Because of that man, Dario now questions his own love for his family and his new home: like him before his death, he now possesses both, a family and a home. In the light of all this, both past and present, Dario simply cannot understand what possibly drove him to murder. The issue of being able but also unable to understand lies indeed at the very heart of *Vite in sospeso*: in this movie, the director seems particularly interested in having terrorists speak so that the audience can comprehend the motives that drove them to such extreme gestures. Much can be said about Turco's previous documentary, but certainly it must be noticed that never, in any of the segments of the interviews portrayed onscreen, do Schiller, Morelli, Mitrani or DeFeo refer to their activity as militants of the armed struggle. Those same events that were intentionally glossed over in the documentary are at the very forefront of Turco's full-length feature film, where Jacopo, the director, and through them the entire audience, loudly voice a desire to listen and understand. And much is indeed provided in the way of explanations, descriptions, and ideological commitments. Disillusion is, however, the strongest feeling that seems to possess most of these characters; like Cecilia in *Segue comunicato*, they all acknowledge the uselessness of their fight. Unlike her, however, they have yet to engage in one more fight, for they have yet to seek to justify their previous actions to their children.

The opening sequence of *Vite in sospeso* seems to be heavily indebted to the cinematography of Vittorio De Sica and Luigi Comencini because of its skillful adoption of a child's narrative vantage point. Like the young protagonists of *I bambini ci guardano*, *Ladri di biciclette*, *Incompreso*, and *La storia*, Dario's little daughter is immediately established as one of two perspectival focuses of the entire film. As the movie begins, in fact, a hand-held camera inside a car, placed in the rear seat, shoots the arrival of a couple at a bistro. The singing voice of a little girl accompanies the very first shots, while in the front seats mother and father ask her to be silent. As they arrive at their destination, the camera exits from the car as Dario's child, Olivia, welcomes her parents to the bistro where their wedding reception is about to be held. *I bambini ci guardano* is not a mere intertextual reference evoked by the pivotal presence of a child character: it is actually a thematic admonishment that accompanies the film throughout its duration. The invisible children of this group of refugees are never too far away from the screen: they often hide behind doors, listening to what their parents are saying, partaking of their fears without fully acknowledging their true nature and entity. The immediate bond established between Jacopo and Olivia, who met only at Dario's wedding, ideally collapses together the two visual reverberators of Turco's film. Being the only true outside

players in a game about which they know very little, Jacopo and Olivia offer spectators the only possibility of viewer identification. Through Jacopo and Olivia's estranged eyes, and through their thirst for clarity and knowledge, the audience comes to discover and possibly understand Dario's past life. Because of these characters' love for Dario, the audience is eventually driven towards a state of empathy with Dario previously thought to be unlikely. The final embrace between the two half-brothers, shot in extreme close-ups of the teary faces of two men who have finally let down all defenses, is a classic tearjerker obviously aimed at manipulating the reaction of the audience.

This analysis of *Vite in sospeso* will now bring me back to the beginning of this essay and to Derrida's portrayal of exile as parricide. Having previously established connections between terrorism and parricide, as evidenced by the terrorist's need to rebel against a patriarchal society guilty of suffocating the needs of a younger generation,[14] I will limit my final remarks to an analysis of Turco's rendition of this concept. Viewers have just seen Olivia celebrate her parents' arrival at the bistro when a new sequence begins, taking them to a Parisian railway station, where Jacopo and his father Pietro have just arrived from Rome. Within seconds, striking contrasts are established between the two characters: much taller than his father, Jacopo immediately shows his naiveté and his good nature when he volunteers to help his father in carrying their heavy luggage. Unwilling to acknowledge the passage of time, Pietro refuses to relinquish the load, reasserting his stern supremacy by calling attention to his son's impractical gestures. What begins almost as a comedy or a humorous vignette, however, soon acquires dramatic overtones once the pair arrives at their destination. Received by Dario with contained affection, Pietro and Jacopo soon betray their profound difference as they take opposite sides in their familial roles. While the half-brother cannot take his eyes away from an older sibling he always revered from a distance, the father is immediately portrayed in strong,

[14] Accordingly, Renato Curcio comments, even if we are unwilling to agree with him, "Il pregio delle rivoluzioni mancate è quello di non avere il difetto delle rivoluzioni riuscite: in qualche modo tutte le rivoluzioni riuscite hanno tradito le loro promesse, mentre quelle mancate possono tradire solo le analisi che le hanno mosse. D'altra parte, la generosità con cui una fetta della mia generazione si è gettata nella rischiosa avventura politico-ideologica rappresenta un valore positivo che, a un certo punto, dovrà esserci riconosciuto. Voglio dirlo senza pudori: io oggi ho una grande pietas nei confronti di me stesso e della mia generazione sconfitta [...]. Nasce dalla constatazione che a me e alla mia generazione non è stato lasciato nessuno spazio per vivere quell'immaginario che portavamo con noi al momento del nostro ingresso nella società. Non abbiamo potuto vivere nel modo in cui ci sarebbe piaciuto perché la generazione precedente ha brutalmente bloccato il nostro cammino chiedendoci di sacrificare la nostra differenza o morire. Così alcuni sono morti con le armi in pugno, molti con l'eroina nelle vene, la maggioranza è vissuta ammazzando dentro di sé il suo desiderio di mutamento" (*A viso aperto* 212).

antagonizing fashion. Shortly after greeting each other, Dario and Pietro are at each other's throats, throwing in each other's face mistakes committed long before. Pietro's orthodox Communism and his faith in the rigor proper to the "costume di partito" have rendered him unable to provide love and understanding to his illegitimate child,[15] while Dario's necessity to rebel against a father who never loved him as a true son probably drove him towards the extreme Left. In a series of brief and harsh verbal exchanges, the personal history of these two characters is clearly laid out for the viewers, who witness Pietro's return to Italy soon after he briefly collapses on the floor at his son's wedding reception. Virtually and almost literally annihilated, Pietro thus abandons France after the wedding, and leaves his two sons behind. Like the Derridean foreigner, Dario is a vanquished warrior, conscious of having outlived an enemy, his own father, whose strong presence still lies deep inside his own self. Stranger to himself before being stranger to the country where he has now taken residence, Dario is seen asking himself the same questions that Jacopo asks in the documentary he has been filming: "Perdonarmi? Ma che ne so... prima dovrei capire, sentirmi diverso, mentre in fondo sono sempre lo stesso. Io sono stato capace di sparare a un uomo. Adesso lavoro e faccio figli. Come lui. Adesso non mi sognerei mai di farlo. Da piccoli, c'erano i buoni e i cattivi [...] tutto era chiaro [...] adesso è tutto un casino. Io non chiedo niente a nessuno. Ho paura. Ho paura di quello che dirò a mia figlia [...] Non lo so che abbiamo dentro. Che è successo? Che c'è successo?" Answering with more questions those questions that Jacopo had once raised, Dario is eventually silenced by his half-brother's silent sign of affection, implying that, somehow, an understanding has indeed been reached. It is the understanding of a defeat, the tragic defeat of a generation that, through its irresponsible attack launched against its "fathers," only disseminated devastation, anguish, and immense pain: a pain that does not die and follows even its perpetrators in the lands where they seek shelter from a sense of guilt that will not, and cannot, ever abandon them. This is the condition portrayed in this specific cinema and theater of exile, an exile where political reasons clash with legal questions that beg to be resolved. The protagonists of *Segue comunicato*, *Vite sospese*, and *Vite in sospeso* all share the same malaise, which is not simply to be understood as the nostalgia for an unreachable homeland. It is instead a malaise that springs from the awareness that, by choosing exile in order to avoid the Law, they have inevitably succumbed to a much deeper form of alienation and estrangement.

The College of Staten Island/CUNY

[15] Early into the movie, viewers learn that Dario was Pietro's son from a woman he never married and that Dario was never legally acknowledged as Pietro's son.

Works Cited

Calopresti, Mimmo, dir. *La seconda volta.* 1995.
Carlotto, Massimo. *Il fuggiasco.* Roma: e/o, 1994.
Curcio, Renato, and Mario Scialoja. *A viso aperto. Vita e memorie del fondatore delle BR.* Milano: Mondadori, 1993.
Derrida, Jacques. *Given Time.* 1991. Chicago: Chicago UP, 1992.
_____. *Negotiations: Interventions and Interviews, 1971-2001.* Stanford: Stanford UP, 2002
_____. *Of Hospitality.* 1997. Stanford: Stanford UP, 2000.
_____. *On Cosmopolitanism and Forgiveness.* 1997. London: Routledge, 2001.
_____. *Without Alibi.* 2000. Stanford: Stanford UP, 2002.
Eugeni, Ruggero. "Le peripezie della lettera." *Bianco & Nero* 1-2 (2000): 2-10.
Franceschini, Alberto, and Anna Samueli. *La borsa del Presidente. Ritorno agli anni di piombo.* Roma: Ediesse, 1997.
Galli, Giorgio. *Il partito armato.* Milano: Kaos, 1993.
Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves.* 1988. New York: Columbia UP, 1991.
Labate, Wilma, dir. *La mia generazione.* 1996
Lombardi, Giancarlo. "Virgil, Dante, *Blade Runner*, and Italian Terrorism: The Concept of *Pietas* in *La seconda volta* and *La mia generazione*" Romance Languages Annual 11 (2000): 191-96.
Mantovani, Vincenzo. *Il cattivo maestro.* Firenze: Giunti, 1997.
Moretti, Mario, Prospero Gallinari, Piero Bertolazzi, and Barbara Balzerani. "Le Brigate Rosse? Un progetto improponibile" *Il Manifesto* (18 June 1999): 12-13.
Occhipinti, Alessandro Trigona. *Segue comunicato.* Unpublished manuscript, 1999.
Pasolini, Pier Paolo. *Scritti corsari.* Milano: Garzanti, 1975.
Turco, Marco, dir. *Vite sospese.* 1996.
Turco, Marco, dir. *Vite in sospeso.* 1998.

Anthony Cassell

The Exiled Dante's Hope for Reconciliation: *Monarchia* 3:16.16-18

When in 1318 the long-exiled Dante found himself again having to assert his opinions on the separation and correlation of the priestly and imperial powers in the *Monarchia*, he knew that he was entering a controversy that had simmered in different guises for centuries and one that had been directly to blame for his own banishment from his native city. In 1302 Boniface VIII had machinated to send Charles of Valois into Florence on the pretense of making peace between the Black and White factions of the Guelph party; instead Charles connived with the Blacks, while they plundered the property of the Whites and drove them into exile. Dante, probably stranded in Rome as urgent Florentine ambassador to the Holy See on the White's behalf, was left in permanent proscription and exile. The Poet's spiritual devotion to the Church as the Body of Christ was only to increase, while his anger at the corporate body of the *sacerdotium* whose shepherds had become "rapaci lupi" exacerbated and perpetuated his isolation from the holy things and places he most loved.[1] Foolhardy challengers to papal power ran the risk of Inquisition (Simonelli 303-21). But Dante's refuge in Ghibelline territories where papal power was ineffective enabled him to speak more freely about Church doctrine. He could even adopt the stridency of a psalmist and the imprecations of a prophet in his political letters: those ardent and cutting encyclicals of outrage he hurled as rebuttals to papal decretals, imitating and exaggerating their tone and their dependence upon biblical citations.

After 1316 the quarrels between scepter and tiara were to reach yet one more in a long series of deplorable and often bloody crises.[2] Not only were "modern" hierocratic theorists arguing that the papacy had direct power and jurisdiction over the domain of temporal princes; but the Pope then reigning, John XXII, insisted, as had his recent predecessors, on a monist principle, that the papacy was the sole source and origin of temporal power, and that he, in fact, wielded imperial authority in the case of an imperial vacancy caused by the death or deposition of the emperor. On the other side, John Quidort of Paris, for example, in the Proem to his *Tractatus de potestate regia et papali [A Tract on Royal and Papal Power]* of 1302 defending the autonomy of the French King

[1] This is one of the Poet's insistent images, both implied (or sunken) and overt (as in *Paradiso* 9:132; 25:6; 27:55).

[2] *Paradise* 27: 58-59. See also Manselli 115-35.

Philip the Fair against Boniface VIII, sought to refute the opinion of "certain modern thinkers" about the claim to papal authority over temporalities: "opinio *quorundam modernorum* [...] ut asserant dominum papam in quantum est loco Christi in terris habere dominium in temporabilis bonis principum et baronum et cognitionem et iurisdictionem."[3] Pope John XXII's grab for worldly power immediately upon succession in 1316 crowned a consistent effort made by his predecessors to encroach ever more upon temporal control.[4]

In the imperial election of 1314, during the two-year vacancy of the papacy, only six months after the death of Pope Clement V, the Bavarian candidate, Ludwig of Wittelsbach, had been one of two candidates ambiguously elected, receiving only five of the seven electors' votes. Frederick the Fair of Austria had been supported by only two. Amid the official discord, both candidates had received their crowns in different venues as King of the Romans on November 25, 1314. Two years later on August 7 the then-elderly canon lawyer Jacques de Duèse or Deuse of Cahors was elected Pope John XXII and consecrated on September 5, 1316; emaciated, yet amazingly energetic and able, he swiftly asserted his own possession of imperial power early in 1317. John, who reigned for eighteen years until 1334, refused to recognize Ludwig under any circumstances, and especially in the wake of Ludwig's victory over Frederick in 1322 when the Austrian had become John XXII's ally. Ludwig, who, at the Diet of Frankfurt in 1338, had his election twice declared legitimate and fully sufficient to make him emperor, was to die in 1347, unconsecrated and unapproved by any legitimately reigning pope. His split election remained the *cause célèbre* of the first half of the fourteenth century until the identity and rights of the German Electors were formally set by Charles IV's Golden Bull of 1356, formulated to prevent a repetition of the rows, doubts and papal interference that the Pope's accession had fomented after 1316.

[3] "the opinion of *certain modern thinkers* [...] that they assert that the lord Pope, inasmuch as he stands in the place of Christ on earth, has dominion, discretion and jurisdiction over the temporal goods of princes and barons" (174, ll. 4-8). See *On Royal and Papal Power* 2, trans. Monahan; trans. Watt 71. The term derived from the field of logic; "moderni" as opposed to "antiqui" distinguished ancient from contemporary thinkers. See also Heft. References are to the *Monarchia,* ed. Ricci; I reject Ricci, Kay, and Nardi's numbering of the chapters of the *Monarchia*, returning to those conventionally used, with sixteen chapters in Book 3. References to the *Commedia* are from Petrocchi's edition used by Singleton. All translations from the *Monarchia* are my own; my study, *The Monarchia Controversy,* including translations of the *Monarchia*, Vernani's *Reprobatio,* and John XXII's *Si fratrum* is forthcoming from the Catholic University of America Press.

[4] Mollat 96-98, 206. Salvatorelli 792. See Lucas 106-09; Müller; Offler 21-47. Nine months after Pope John XXII's death, at the Dominican Chapter held in Florence on September 8, 1335, the reading and study of the *Commedia* and of Dante's minor works were forbidden to ecclesiastics.

Dante's friend and patron, Can Grande della Scala of Verona, by daring to retain and insist upon his lifetime title of "Vicar to the Emperor" bestowed upon him by the late Emperor Henry VII of Luxembourg on March 7, 1311, was meanwhile boldly resisting Pope John's prohibitions imposed by the Bull *Si fratrum* of late 1316 or 1317. The unusually haughty ring so typical of John's collected decretals is amply recognizable in the following pertinent excerpt:

> We warn under penalty of excommunication all those singly and severally of whatever rank of preeminent dignity or status they may be — no matter that they glitter with patriarchal or whatever other superior or pontifical or royal dignity, or other whatsoever — who, after the Empire is left vacant, and without either our permission or that of the aforesaid [Holy] See, have retained, have assumed, or have resumed and retain — and who, assume, or resume, in certain cases, as imposters — the title of such vicariate or whatever other office, wherever, and, under cloak of such entitlement, have abused, are abusing or even might abuse any power and jurisdiction whatsoever or its public or private exercise, so that, as for the rest, they may also utterly abstain and totally desist from such entitlements or the assumption, resumption and retention of the aforesaid titles, and also from the use of the power and from the exercise of the aforesaid; we moreover restrain under the aforesaid penalty all patriarchs and prelates, singly and severally, and others of higher and lower rank, and kings, cities, communities, societies, captains, *podestà*, rectors, counts, viscounts, barons, and all others of whatsoever rank or status of dignity they may be, from receiving or granting audiences to those who retain such aforesaid titles in the said Empire, as we have set forth, or those who assume or resume any title under such entitlement or claim, and [we restrain them from receiving or granting audiences to] their procurators, commissioners, judges, or their lieutenants, under any farfetched excuse whatever, and from either abetting or serving any vicars or vicar or officials of the Empire, or from performing or permitting by such abetment or service, or in any way, or from lending aid, counsel, or favor to such person or persons in these matters.[5]

[5] My translation and emphasis. See the Latin text in *Extravagantes Iohannis XXII,* ed. Tarant 158-61; see also the version in *Extravagantes Iohannis XXII,* Titulus V 2:1211-12. John XXII issued *Si fratrum* (also entitled from another version, "In nostra et fratrum,") on March 31, 1317 with the rubric, "Monitio quod vacante imperio nemo vicarii imperatoris nomen assumat." On the theory that led up to *Si fratrum,* see Wilks' chapter, "Papa est verus imperator," 254-87. By swearing fealty to Ludwig's rival, Frederick of Austria, Can Grande obtained a renewal of his vicariate on March 16, 1317, and, after breaking with him, continued to use variants of the title "Imperii Vicarius" in official documents and all political affairs. After Dante's death he was finally to change his allegiance to Ludwig of Bavaria when expedient, and receive again from him his life's title. See Dolcini's bibliography of the historiography 9-117. The anonymous *Summa parisiensis* describes John XXII's interference in imperial matters in "Der Anspruch des Papsttums," 168-286, esp. 247-63; and "Die Entstehungzeit" 30-34. Mollat recounts the exploitation John XXII made of his declaration of the empire's vacancy and his use of *Si fratrum* 80, *et passim*. Padoan ("Il vicariato cesareo" 164-65, and "La composizione della *Monarchia*" 7-27), Ricci ("La *Monarchia*" 70) and Imbach (in "Einleitung" to his edition

While firing off repeated interdictions and anathemas against the Lord of Verona, John dispatched his choleric protégé and Legate, Cardinal Bertrand du Poujet, from Avignon on what was to become a declared and gory crusade by the Guelphs (the pro-Church party) against the Ghibellines (the pro-imperial forces) in Northern Italy. On April 6, 1318, John XXII declared the expiration of Can Grande's office, warned him of excommunication and ordered him to present himself in Avignon; he repeated the excommunication on June 18, 1320 as punishment for Can Grande's persisting in his title. Frederick of Austria renewed the Lord of Verona's vicariate in 1317, but their mutual disaffection had become public knowledge by May and June of 1320.[6] In the face of all

of the *Monarchia* 24) also ascribe the genesis of the *Monarchia* to Pope John XXII's attempt to deprive Can Grande of his Imperial Vicarship. See Ferrante's useful chapter, "Political Theory and Controversy" 3-43. See also Kay, "Introduction," to *Dante's Monarchia* xxvi-xxviii.

[6] Padoan, "Il vicariato cesareo" 167-68, 171, 174. On "Guelphs and Ghibellines," see Koenig's entry in the *Dictionary of the Middle Ages* with useful bibliography. On du Poujet, see also Tabacco 192, 200, 206, 271, 283-87. Vicious, widespread rumors, believed by such luminaries as Giovanni Villani and Francesco Petrarca, that the Cardinal was actually the Pope's bastard son only served, of course, to increase, not damage du Poujet's princely authority in his successful military and political campaign to become Count of Romagna in 1332 (a title conferred by his putative earthly "Father"). "[Papa Giovanni] sopra tutti i cardinali amava messer Beltramo del Poggetto cardinale d'Ostia suo nipote, ma per li più si dicea piuvicamente ch'egli era suo figliuolo, ed in molte cose il somigliava," wrote Villani 11:6; vol. 6 44; Petrarca wryly commented that the Cardinal of Ostia had his father's same filthy temper *(Liber sine nomine* 17; *Petrarch's Book Without a Name* 102). Du Poujet only narrowly failed in his attempt to move the papacy from Avignon to the newly constructed papal residence of La Galliera citadel in Bologna. His failure disappointed the Bolognese merchants and dashed the Curial ambitions of both locals and newly flocking immigrants, such as the careerist Friar Guido Vernani, who thus sycophantically backed the papal regime. Neither the astute Pope nor his ruthless Legate could foresee the sea-change by the spring of 1333, when it became public that du Poujet (with, as we now know, assistance from the Bolognese Chancellor Graziolo de' Bambaglioli and the Chancellor's secret Office of Spies), had formed an alliance with John I of Luxembourg, King of Bohemia. Italian Guelphs and Ghibellines, united and angered at the threat that the alliance would pose to both parties, met in Castelbado near Padua and agreed to establish a league to drive the foreign King John from Lombardy. Cardinal du Poujet was besieged by a furious Bolognese mob in his newly built papal citadel and only escaped from the city under the protection of 300 Guelph horsemen urgently dispatched from Guelph Florence. La Galliera was razed. The Cardinal Legate's career foreshadowed eerily that of Cesare Borgia, Duke Valentine, about two centuries later. One can wonder, too, how Dante could possibly have escaped the widespread rumors of du Poujet's papal bastardy; the subject would give a most interesting twist to *Monarchia* 3:16.17, while not changing the reverent poet's call for concord in the slightest. The Emperor, and not the nepotistic and ruthless upstart Cardinal-Legate, is the first and true Christian *filius papae*.

attacks, Can Grande, one of the three Ghibelline military principals on the peninsula, and the head of the Ghibelline league after 1318, remained unintimidated and grew ever more obdurate in the righteousness of his case. Dante, now making his home in Guido da Polenta's Ravenna, came altruistically and idealistically to the aid of his former Veronese patron, applying his remarkable learning in theology, history, formal logic, and even canon law, to compose a publicist treatise tackling the question of papal interference in temporal affairs. Dante offered the resultant defense, embodied in the *Monarchia*, as an eye of calm reason amid the storm.

In 1328, seven years after the Poet's death, an obscure but impetuous Guelph notary from Rimini, a minor lector in law at the University of Bologna, Friar Guido Vernani O. P., entered the murky picture writing his acerbic *Reprobatio Monarchiae compositae a Dante [Refutation of the Monarchia Composed by Dante]* in 1329,[7] dedicating it sarcastically to the distinguished Bolognese Chancellor and admiring commentator on the *Commedia*, Graziolo de' Bambaglioli. Despite Vernani's vehement and visceral rejection of Dante's theories and his encouragement of the inquisitorial and arsonist bent of his fellow canon lawyers, the Friar was to spare unchallenged the concluding paragraphs of the Poet's treatise, passing over them as unexceptionable. To many modern readers it has appeared very odd that Dante, after completing his fierce fight to toss the Guelphs from the arena of debate (his words) and to establish that the emperor received his authority from God directly and not second-hand through the papacy, should allow, late in his conclusion, that the Emperor may be, after all, "quodammodo" ("in a certain sense)," under ("subiaceat") the Roman Pontiff and that an increase in imperial power should somehow flow from papal favor in return for the emperor's show of filial piety:

Et iam satis videor metam actigisse propositam. Enucleata nanque veritas est questionis illius qua querebatur utrum ad bene esse mundi necessarium esset Monarche offitium, ac illius qua querabatur an romanus populus de iure Imperium sibi asciverit, nec non illius ultime qua querebatur an Monarche auctoritas a Deo vel ab alio dependeret inmediate. Que quidem veritas ultime questionis non sic stricte recipienda est, ut romanus Princeps in aliquo romano Pontifici non subiaceat, cum mortalis ista felicitas quodammodo ad inmortalem felicitatem ordinetur. Illa igitur reverentia Cesar utatur ad Petrum qua primogenitus filius debet uti ad patrem; ut luce paterne gratie illustratus virtuosius orbem terre irradiet, cui ab Illo solo prefectus est, qui est omnium spiritualium et temporalium gubernator.

(ed. Ricci 275)[8]

[7] See the text of the *Reprobatio* in Matteini.

[8] "And now I believe I have, all in all, reached the goal I set for myself, since I have pried out the kernel of truth of the problem under investigation: whether the office of monarch was necessary for the well-being of the world, and whether the Roman people appropriated the Empire *de jure*, not to speak of the last problem, whether the authority

After his three books of racking polysyllogisms and serried poetical-historical precedents proving the separate divine origin and goals of the two world authorities, Dante's concluding words appear at first glance almost too conciliatory and reactionary, almost as if another hand had penned them. Instead of satiating our expectant, vengeful appetites by hammering out a bold, partisan etiology of power, the Poet prescribes a bond or pact of loving relationship between pope and emperor. Since the clauses of *Monarchia* 3:16.16-18 have received a diversity of critical interpretations and suffered much incomprehension, they deserve a new and close reconsideration and contextualization.

Omitting any mention of Saint Ambrose's dominant theological exegesis of Genesis 1 of the sun-as-Christ shedding His light upon the moon-as-the-Church ("Luna est ecclesia"!),[9] but still vainly arguing against the high papalist-decretalists' novel political analogy of the two "great lights" (with, in reverse, the *Church-as-the-sun* as the source of all light for a benighted Empire-as-an-inferior-moon), Dante builds his case, as he did in *Monarchia* 3:4.18, upon the accepted, contemporary, "scientific" belief that the moon had some light of its own, as was thought evident from the reddish glow during eclipses. In force here are the Poet's earlier arguments on the distinction between the two "accidents" of holding the imperial or papal thrones: the relationship of the pope toward the emperor involves not political dominion but personal fathership (*Monarchia* 3:12.4 and 6), and consists in the paternal blessing upon a son in full majority.[10]

of the monarch depended directly upon God or upon someone else. The truth of the last, of course, must not be understood so strictly that the Roman prince is not *in a certain sense* [quodammodo] under the Roman Pontiff, since the happiness of this mortal life is in some way ordered toward eternal happiness. Therefore, let Caesar show Peter that reverence that a first-born son should show his father, so that, illuminated by the light of paternal grace, he may enlighten the globe of the earth more powerfully, for he presides over it solely by way of Him who is the Ruler of all things temporal and spiritual" (my emphases and translation).

[9] Saint Ambrose's allegorization in *Hexæmeron* 4:8.32 ([78]; *PL* 14:203-06; *Hexameron* 56) became the dominant exegesis of the Church: "Luna est ecclesia." St. Augustine follows Ambrose closely in his *Expositions on the Psalms,* where, for example, on Ps. 8:4, he promises to show the reasoned suitability behind the moon's signifying the Church, *Enarratio in Psalmum* 8:9 *(PL* 36:112; *Expositions on the Book of Psalms* 30). The Fathers and Doctors of the Church were to follow this orthodox gloss without exception for centuries; however, after the appearance of the new interpretation of the "sun as the church" among southern English clerics in 1188 and Innocent III's use of this novelty from Canterbury ten years later in his early bulls of 1198, papalist lawyers thereafter merely passed over Saint Ambrose's formerly unique and traditional gloss in silence as if it were their guilty secret. See my forthcoming article in *Dante Studies*, *"Luna est Ecclesia:* Dante and the 'Two Great Lights.'"

[10] The very holding of certain offices conferred majority. Regardless of his own years of age or any official age of maturity, when a boy became a bishop (despite the canonical

The Poet likewise limits the emperor's due and fitting reverence toward the pope in turn to that rendered by a mature first-born son to his father.[11] While the emperor's own God-given power is itself quite self-sufficient for his own temporal jurisdiction, the world monarch gives reverence in exchange for fatherly, papal grace and favor that may allow him even greater effectiveness in the exercise of his task. Although for Tolomeo da Lucca, Prior of Santa Maria Novella in Florence, and for other hierocratic thinkers, *reverentia* was characteristic of the emperor's inferiority under the pope, for Dante, the principle of a separation of competencies in various fields of interest — for which he had argued at length in the *Convivio* in a different application — remained of the essence.[12] Only God elects the Emperor, "solus ipse confirmat,

age requirement of thirty), for example, he assumed full majority and became exempt from *patria potestas* (as Innocent III notably affirms in the Bull *Per venerabilem*); in canon law, kings ranked as equal to bishops. Thus it does not need to be emphasized that the father-and-son relation here is that between mature, independent adults. Concerning the grace from the pope's blessing, indicating papal spiritual superiority, see below. Like John of Paris, his contemporary, Dante never steps beyond orthodoxy to denigrate the pope's authority in *spiritualia.* See John of Paris, *On Royal and Papal Power*, trans. Watt, ch. 18, 190-93.

[11] Tolomeo da Lucca, Prior of Santa Maria Novella, in fact cites the *decretals*, apparently from memory, that the pope is to the emperor as a master to a pupil, as a father to a son: "Ponuntur autem in dicta distinctione Decreti tres comparationes imperatoris ad papam, per quas haberi potest, summum pontificem imperatori preferri et esse superiorem. Dicitur enim ibi sic se habere papam ad ipsum sicut magistratum ad discipulum et *sicut patrem ad filium*" *(Determinatio* cap. 3, 8; my emphasis). The reverence of son to father occurs more than once as a pattern in Dante's works. We recall that in the presence of "la cara immagine paterna," Brunetto Latini, on the burning plain of the sodomites, Dante the Wayfarer "'l capo chino / tenea com'uom che reverente vada" (*Inf.* 15:44-45); and when he suddenly sees Cato, the guardian of Ante-Purgatory, standing next to him, the Poet describes the sage as "an old man, alone, worthy of such reverence as any boy-child owes a father": "Vidi presso di me un veglio solo, / degno di tanta reverenza in vista, / che più non dee a padre alcun figliuolo" (*Purg.* 1:31-33).

[12] Earlier Dante had clearly articulated this kind of distinction, albeit not between the papacy and the empire, but, somewhat too brashly, between imperial rule and moral philosophy in *Conv.* 4:6. Ironically, Dante had there erroneously attributed Aristotle's definition of nobility ("antica possession d'avere / con reggimenti belli") as an original thought to Frederic II of Hohenstaufen, and was undertaking to find logical grounds upon which to disagree with "the last Emperor." Dante's earlier error, however, does not vitiate the arguments on his ideas of the separation of the spheres of competence or authority, but rather can enlighten us concerning his pattern of thought in the *Monarchia.* According to *Conv.* 4:9.15, in a question of philosophy and not governance, even he, the humble Florentine, Dante, may have an opinion superior to the Emperor Frederic II: "sì come diffinire giovinezza e gentilezza, sovra le quali nullo imperiale giudicio è da consentire, in quanto elli è imperatore" (635-36). In *Convivio* 4:8.11, Dante had expounded his earlier views on reverence: "Dico che reverenza non è altro che

cum superiorem non habeat. Ex quo haberi potest ulterius quod nec isti qui nunc, nec alii cuiuscunque modi dicti fuerint 'electores,' sic dicendi sunt: quin potius 'denuntiatores divine providentie' sunt habendi."[13] The offices of the temporal and spiritual, however, although separate and distinct one from the other in origin, must, after their divine establishment, mutually favor each other upon earth in love and cooperation as they guide toward their respective goals.[14] Such reciprocal support and charity are the opposite of the interference, hindrance and destructiveness that continued to mar their contemporary relations. Dante's close dependence upon the dualist doctrine of Uguccione da Pisa as re-expressed by the radical French monarchist John of Paris is obvious:

Nam propter duo voluit Deus istas potestates esse distinctas re et subiecto, ut non essent in eadem unaque persona secundum primarium auctoritatem. Unum est ut, propter mutuam indigentiam et subministrationem membrorum ecclesie, dilectio et caritas foveretur sine qua membra ecclesie non vivunt, dum princeps indiget sacerdote in spiritualibus, e converso in temporalibus, quod non esset si unus utrumque haberet.[15]

confessione di debita subiezione per manifesto segno. E veduto questo, da distinguere è intra loro 'inreverente' [e 'non reverente'. Lo inreverente] dice privazione, lo non reverente dice negazione. E però la inreverenza è disconfessare la debita subiezione, per manifesto segno, dico, e la non reverenza è negare la debita subiezione." The key word is *debita* ("due" or "fitting"), for besides the important fact that "Frederic" is not following the truth, he, in so far as he functions as emperor and not as a philosopher, is not properly deserving of reverence in regard to philosophical definitions, *holding as he does a sphere of authority outside such matters.* Thus, *not to give* Frederick reverence in this question, which it is not owed or due, is not "irreverence," for *no reverence in the matter is required.* For a typical, hierocratic view of the Emperor's subordination to the Pope, see Tolomeo da Lucca, cap. 3, ed. Krammer 8-9; on *reverentia*, see Vinay 18-19.

[13] "God alone elects, He alone confirms, since He has no superior. From this we may gather further that neither those who are nowadays, nor others who may in any way have been called "electors," should be given that name. They should be called, rather, "heralds of divine providence" *(Monarchia* 3:16.13, ed. Ricci 274-75). I do not adopt Ricci's numbering of paragraphs in the third book and prefer the more conventional 16-chapter system.

[14] Di Giannatale stresses the theme of mutual aid (317-21) against the pro-high-papalist interpretations of Maccarrone in "Il terzo libro" 42-53, and in "Papato e impero" 304-18.

[15] "God wanted there to be two powers not only distinct in themselves but also by the subject in which they are found, that they should not be held by one and the same person, as the primary authority. First, so long as the prince needs the priest for spiritual affairs and the priest the prince for temporal affairs, that *love and charity* without which members of the Church cannot live *will be promoted through the need of these members one for another and their mutual support.* This could not happen if one person held both powers." (My emphasis). [John of Paris] Jean Quidort de Paris, *De potestate regia et papali* 1:10, ed. J. Leclerq in *L'ecclésiologie* 173-260, here 196; *On Royal and Papal Power* 1:10, trans. Watt 118. The idea that the popes could interfere "causaliter" ("occasionally") had much force and influence, even to its acceptance by the opposing

In the light of such teaching, we can comprehend that Dante writes to restore a functional balance of mutuality between the two powers. It is far from his mind in writing the *Monarchia* to demonstrate an extreme Ghibelline superiority or precedence of the Empire over the Papacy: the two powers are coordinates; both are necessary; neither must eclipse the other.[16] Putting memories of his personal suffering aside, Dante frees his mature thought to rise nobly in search of effective relationships of peace and cooperation.

To understand the Poet's position fully, we must distinguish philosophically late medieval concepts of separation from concepts of superiority. Absolutely no thinker of Dante's time — and certainly not even the notorious and anathematized Marsiglio of Padua — could have denied, and neither would Dante deny, the religious and philosophical preeminence of spirit over matter, of soul over body, of the transcendent over the immanent, and, thus, of the spiritual over the temporal, or ever deny that there is a spiritual ultimate end of man *beyond* any temporal or temporary goal.[17] Dante had built his whole *Commedia*

camps; Kay points to John of Paris's 1302 consideration of permissible "conditional and incidental" interference and the sanctions possible between the two powers (*De potestate regia et papali,* cap. XIII), considering it "problematic" (*Mon.,* ed. Kay 324-25n35). The idea of permitting *any* form of interference is a subject that Dante does not enter into, let alone in detail; the *Monarchia* argues against all papal abuses of intervention; the question of the imperial vicarships of 1318 was an entirely temporal, political matter and all papal participation a vicious intrusion. I agree with Nardi in rejecting Maccarrone's untenable belief that Dante would permit some kind of papal "influence of spiritual authority over secular *in quanto tale* in the development of its temporal duty"—that is, of some anachronistic "potestas indirecta" in temporal affairs (a formula, after all, developed by Cardinal Bellarmine three centuries later). Maccarrone even went so far as to compare Dante's formula with that set forth by the great Spanish Dominican theologian Juan de Torquemada (1388-1468) [not Tomas of the Spanish Inquisition, 1420-1498!] in his *Summa de ecclesia* (publ. 1489), which, while attenuating the pope's temporal power, vehemently defended the infallibility and spiritual plenitude of the pope, stating that he indeed had power and jurisdiction "aliquo modo" ("in a certain way") in temporal affairs ("Il terzo libro" 136-37). While Nardi *(Dal* Convivio 204, 311-12), in his typical intemperate style, rejects Maccarrone's views, Nardi in turn, however, minimizes the greater power and effectiveness that the pope's blessing conveys upon the emperor in Dante's concept, ignoring the full import of the example of Justinian in the *Commedia.*

[16] Such mutuality was recognized even by severe hierocrats. James of Viterbo interprets the Donation of Constantine as such an example with the oddest corollary: "In another way we can say that this grant was *an act of co-operation or ministry,* to the end that the power which the Vicar of Christ has by divine law might be exercised more freely in point of fact; for the persecution of tyrants was not possible before the time of Constantine" *(De regimine christiano,* ch. 8; *On Christian Government* 119).

[17] Marsiglio exalted the superiority of the *universitas fidelium,* the body of all the faithful, over the *sacerdotium* in all aspects of religion; but he never denied the relative

on that hierarchical premise. Even the anonymous treatise of 1302, the *Quaestio in utramque partem [For and Against Pontifical Power],* written, like John of Paris's *On Royal and Papal Power,* in fierce defense of the separation of temporal and spiritual powers philosophically and practically, and particularly of Philip the Fair's regal autonomy, had to re-affirm that very idea:

> Respondeo: dicendum est quod, sicut temporalia sunt propter corpus, et corpus [est] propter animam, ita quod haec omnia inferiora debent ad bonum animae ordinari, aliter non recte uteretur homo temporalibus, sed potius abuteretur, sic potestas temporalis quodammodo ordinatur as spiritualem in iis quae ad ipsam spiritualitatem pertinent, id est, in spiritualibus. Et per istum modum multitudo reducitur ad unitatem.[18]

Lorenzo Minio-Paluello noted in 1955 that there were no grounds for assuming that the wording "quodammodo" of the *Quaestio* was specious or apocryphal. We likewise would have no reason to think either that the three attenuations of the *Monarchia* 3:16.17, repeated first as "non sic stricte" ("not so strictly"), then in a periphratic synonym, "in aliquo" ("in a certain sense"), and finally echoed directly, "quodammodo," in the treatise's last paragraph, was an afterthought, or even that it was some later scribe's interpolation intended to release Dante's treatise from the ban and public burning imposed upon it by the Cardinal-Legate du Poujet and his agents in Bologna in 1328.[19] Michele Maccarrone, in the same year, showed independently that such "quodammodo" attenuations went back a least to the first half of the thirteenth century, decades before the controversy concerning Boniface and Philip the Fair, and, thus, certainly before John XXII's refusal to recognize either Frederick of Austria or Ludwig of Wittelsbach as emperor.

Evidence of the earlier voices that Dante had heard in conversations and sermons in Florence, especially at the Franciscan school of Santa Croce and the Dominican *studium* of Santa Maria Novella, would further contend against the idea of a later scribal intrusion, either neutral or papalist. Although the Provençal Franciscan, Peter John Olivi (ca. 1248-98), had argued vehemently in Florence against Innocent IV's doctrine that the popes possessed direct

superiority of the spiritual goal. See Gewirth's "Introduction" to *Defender of the Peace* lii.

[18] "I reply: it must be said that, just as temporal things exist for the body's sake and the body for the soul's, so all these lower things must be subordinated to the soul's good; otherwise, man does not use temporals rightly, but abuses them. The temporal power must therefore *in some way* be subordinated to the spiritual power in those things which pertain to spirituality itself; that is, in spirituals [but only in spirituals]. In this way, multitude is reduced to unity." Trans. adapted from *Quaestio in utramque partem* V:II *[For and Against Pontifical Power]* in *Three Royalist Tracts* 86-87. See also Scholz 224-28; Minio-Paluello 522-23; Martinelli 201-02.

[19] See Minio-Paluello 523.

"universal power" in both spiritual and temporal realms, the native Florentine Dominican Remigio de' Girolami, a student of Saint Thomas Aquinas, had asserted that the papacy had "quodammodo" "some certain power" in the temporal sphere by way of its spiritual duty, just as the soul was, axiomatically, above the body and the heavenly was above the earthly.[20] Even for the great canonist Uguccione da Pisa, "Hugutio," the formulator of the dualist doctrine who adamantly defended the separate origins of the two powers directly from God, the temporal power was, in practice, subject to the spiritual "in spiritualibus et *quodammodo* in temporabilis" ("in spiritual things and *in some way* in temporal things").[21] Bartolo da Sassoferrato, an ardent follower of Dante's dualism, was later to use the same word to describe a more extreme fraternal cooperation between the two powers: "The Empire and the Church are said *in some way* [quodammodo] to act as brothers."[22]

We must, in short, interpret the intentionally conciliatory vocabulary of the

[20] "We said above that the pope is compared to the emperor as the soul is to the body and as the intellective to the sensitive, and as the heavenly to the earthly and thus as a lord to a minister and as God to man. In all the aforesaid things we find that, if the second is removed [as in a dead man, who, upon the death of his body, sees God face to face], the first extends directly and immediately, but while the second is present, it does not extend except indirectly *in a certain way [quodammodo]* and through a medium" (Remigio de' Girolami 74). In reverse of Dante's belief, but ultimately in obedience to Uguccione da Pisa (according to the doctrine of "failing all other jurisdictions"), Remigio held that the Pope's authority had full extension in temporals if the emperor were absent or removed: "If the emperor is removed, or any other secular prince, the jurisdiction of the Pope then extends *directly to temporals*" (*ibid.*; emphases added).

[21] Maccarrone, "Il terzo libro" (7-9). Nardi, *Dal* Convivio 307-08. Mochi Onory 141-77. Martinelli 201-02. Olivi fought with great vigor against Innocent IV's doctrine (Maccarrone, "Papato e impero nella *Monarchia*" 263). Remigio de' Girolami's arguments urging humility in papal prerogatives are found in his *Contra falsos ecclesie professores* 63-67. The difficulty of any interpretation lies between what Dante implies and what he says: we have noted that, for the Poet, the electors speak as heralds of God's will directly (*Mon.* 3:16, 13); and the Poet certainly implies, yet never states precisely, that the emperor does not need any official papal affirmation. All the same, he claims that a personal blessing is appropriate. We can infer that he believes that an emperor—Ludwig of Bavaria or Frederick of Austria?—to have been somehow duly chosen, despite a split election, yet the text of the *Monarchia* certainly gives us no warrant to decide whether Dante could have given allegiance to any such imperial claimant. Can Grande had received a renewal of his vicariate from Frederick of Austria (allied, for the most part, to the papacy), while it was the Court of the Emperor Ludwig that would twist the *Monarchia* into an anti-papal pamphlet. Fortunately, or unfortunately, the scandalous and horrifying absurdities of Ludwig's comic-opera coronations in Rome and his appointment of an antipope (12 May 1328) all took place years after Dante's death.

[22] Latin text cited in Martinelli 203n34; 204. Martinelli is certainly correct in viewing Bartolo's "fraternizing" as something more extreme than Dante's father-son symbolism.

Monarchia's concluding sentences within the broader traditional context of framing the influence of papal power. Most important, in 1983, Bortolo Martinelli showed that "quodammodo" had, not surprisingly, a very precise history of use, for it was Boethius's translation for Aristotle's "πως" ("somehow") in the abstract relationship of one thing to another in *Categories* 7.[23] Peter of Spain, the future Pope John XXI, echoed it in his definition of relatives in his *Summulae logicales*. Most important, Abelard had already applied the word, strictly, to the reciprocal relationships of filiation and paternity, fathers and sons in his *Glossae super Praedicamenta Aristotelis*.[24] *Monarchia* 3:16.17 thus expresses two analogous facts: *just as* the happiness of this mortal life is *in some way* ordered toward eternal happiness, *in the same way* the Roman prince is *in a certain sense* under the Roman Pontiff. The conclusion of Dante's *Monarchia* is far more conservative than his Guelph enemies were willing to admit, yet as far as the direct *divine origins* of the emperor's power and as far as the substance and the earthly extent of his dominion is concerned, we can see that Dante has not budged an inch from his convinced dualist position.

At the time of the *Monarchia's* composition, imperialists and canonists alike debated the burning issue of the effect of the papal blessing upon the emperor at the ceremonial anointing and coronation in Rome. Dante knew St. Paul's affirmation in the Epistle to the Hebrews 7:7, that "sine ulla autem contradictione quod minus est a meliore benedicitur" ("it is beyond dispute that the inferior is blessed by the superior").[25] Much had been made of Paul's statement among canon lawyers: Pope Nicholas II, for example, had forbidden lesser clergy to bless those above them.[26] Dante was also familiar with Hugh of St. Victor's conclusion in *De sacramentis* 2:2.4, where the Victorine took the passage from Hebrews as proof beyond all doubt that the earthly power, which received blessing from the spiritual, was rightly deemed inferior.[27] Among the

[23] Martinelli 210. Aristotle explained: "For if someone knows of a certain 'this' that is a relative, and being for relatives is the same as being *somehow* related to something, he knows that also to which this is *somehow* related" *(Categories* 7 [8a 37-38-8b 1]; *Complete Works of Aristotle* 1:13).

[24] Martinelli 210-11. Peter of Spain, *Tractatus* III, 20 in *Summule logicales* 35; Peter Abelard, *Philosophische Schriften* 1, 216-17.

[25] The Douay-Rheims version reads, "without all contradiction, that which is less, is blessed by the better." Dante well knew the import of chapter 7 of this Epistle, where St. Paul had affirmed the priesthood of Christ "according to the order of Melchisedech," who was Priest and King of Salem; it was the very passage that the canonists quoted most often to affirm the superiority of the spiritual power in its Old and New Testament typological precedents of the popes' royal power.

[26] For Nicholas II, see Gratian, *Decreti prima pars, Distinctio* XXI, *Corpus iuris canonici,* ed. Richter and Friedberg 1:70-71

[27] *De sacramentis* II, ii, 4 (*PL* 176: 418); Hugh of Saint Victor, *On the Sacraments* 256.

hierocrats, Egidio Romano [Giles of Rome] had cited St. Paul with Hugh's comment to same effect in his *De ecclesiastica potestate [On Ecclesiastical Power],* lib. 1, cap. 5,[28] and Friar Guido Vernani, Dante's sarcastic post-mortem opponent, was to adduce the same authorities in his *Expositio super Unam Sanctam [Commentary on Unam Sanctam].*[29]

Historically, the very staging of the emperor's oath of office and the benediction during the coronation posed an embarrassing problem for the imperialists. During the ceremony, the emperor knelt to swear between the hands of the pope, an act that had every ritual appearance of feudal subservience. Most awkward too was the fact that the pope took "the unsheathed sword from the altar and hand[ed] it to him, signifying by the sword the care of the whole Empire, blessing him as follows: 'Take thou from on high the sword of the blessed Peter, received in the flesh at our hands, though unworthy, on God's behalf [...] *conferred on thee imperially by the ceremony of our benediction.*'"[30] Although Dante calls the Emperor "God's anointed" in *Monarchia* 2:1.3, he significantly and carefully omits from his treatise any mention of papal "unction" and "confirmation," since for him such issues would be immaterial. He was mindful that the defenders of Philip the Fair's autonomy had claimed that "non est de necessitate potestatis secularis quod inungatur per sacerdotium [...] non est etiam de necessitate regis [...] quod ungatur."[31]

The question surrounding the implications of the imperial oath, unction and blessing had erupted in an historical crisis six years before the *Monarchia,* when, after his coronation in 1312, Henry VII[32] vigorously objected to Pope

[28] Aegidius Romanus (Giles of Rome), *De ecclesiastica potestate,* ed. Scholz 17. See also Giles' later chapter "Quod in omnibus temporalibus ecclesia habet dominium universale," lib. 2, cap. 10, ed. Scholz 86-96; *On Ecclesiastical Power* 81-91.

[29] "Ergo terrena potestas secundum omnia bona terrena, que habet, est sub clericis sive sub ecclesia. Secundo probat hoc idem ex benedictione et sanctificatione. Sacerdotalis enim potestas benedict et sanctificat regalem, ut dicit Ugo *de sacramentis.* Sed secundum apostolum qui benedicit maior est eo qui benedicitur." The full text of the *Expositio super Unam Sanctam* is in Grabmann, "Kommentar des Guido Vernani [...] zur Bulle *Unam Sanctam*" (154).

[30] *Ordo romanus (PL* 78: 1242). The words of the imperial Coronation ceremony are cited at length by James of Viterbo to cap his Chapter 8 of *De Regimine Christiano (On Christian Government* 126).

[31] "[It is] not a necessity of nature of the secular power that it should be anointed [...]. Nor is it a necessity of kingship itself [...] that a king be anointed" *(De potestate regia et papali* 18: 26, ed. Leclerq 229; John of Paris, *On Royal and Papal Power,* trans. Watt 189-190). See also Dupré Theseider 230-54.

[32] During the final stages of his quarrel with the pope's feudal vassal, Robert III "the Wise" of Anjou, King of Naples, and unable to invade southern Italy militarily, Henry VII of Luxembourg proceeded legally; without trial, he condemned King Robert to death by decapitation, labeling him *perditionis alumpnus*, charging him with *lèse majesté* and

Clement V's order to make a truce with the King Robert of Anjou, King of Naples, under pain of excommunication. Henry had denied that as a consequence of the coronation benediction he had ever sworn an oath of fealty to the pope, and requested clarification and justification of his position from expert jurists and theologians. On the November 14, 1313, the Ghibelline apologist Giovanni Brancazoli (Johannes Branchazolus) of Pavia dispatched his exaggerated speculations to Henry in the treatise *De principio et origine et potencia imperatoris et pape [On the Beginning and Origin and Power of the Emperor and of the Pope]*.[33] According to Brancazoli, the pope had power only in things spiritual; both imperial and papal authority were divine in origin; in fact, the emperor ruled both in temporal and spiritual matters since he was king of all things and head of the Church; he had no need to be crowned by the pope since just as "he was crowned before the advent of Christ, so he is still crowned today, since Christ made no innovations concerning it [i.e., the crowning of the emperor]."[34] Those who elected him had the right to crown him; contrary to papal claims that the emperor received the power of the sword through Papal consecration, the jurist averred that "coronation by the pope added nothing substantial to the emperor's power."[35] But, as we have noted before, despite all this, neither side had ever questioned that the merit of *spiritualia* was greater and nobler than that of *temporalia*. Thus, much as Remigio de' Girolami teaches in his *Contra falsos ecclesie professores*[36] and Dante acknowledges in his conclusion to the *Monarchia*, following the Aristotelian relation of soul to the

of being a rebel against the Empire. Henry vigorously rejected the pope's prohibition of any attack on the Kingdom of Sicily, for he certainly could not see how he himself could be a vassal of the pope. Imperialists and monarchists held that only the Kingdom of Italy (i.e., Naples, under King Robert) was a fief under the papacy; see, for example, John of Paris, *De potestate regia et papali*, 15: 7 *(On Royal and Papal Power*, trans. Watt 172). Interestingly, in his reply to Henry's sentence, Robert was to use the terms of arenas, struggles and wrestling matches, perhaps suggesting them as governing metaphors to Dante in book two of the *Monarchia*. See Robert's passages cited in Bowsky, *Henry VII* 184.

[33] See Johannes Branchazolus de Pavia 44-52. See also Bowsky 185; Wilks, 29, 63, 72, 81-83; Pennington 174-75.

[34] Alvarus Pelagius lists such an assertion as a heresy to be roundly refuted: "Alia hereses est que dicit et tenet, quod reges sunt caput ecclesie [...] " ("Another heresy there is that states and holds that kings are the head of the church [...]"). *(Tractatus* 504).

[35] *De principio* 49; Pennington 175n50. Bowsky 185, 263n25. In a letter of October 23, 1236, Pope Gregory IX, for example, argued, basing his position on the Donation of Constantine, that the emperor received the power of the sword in his coronation (van Cleve 396; Morris 365). Dante's friend, the Ghibelline jurist Cino da Pistoia also concluded that "the one elected by the people according to *lex regia*" held full sovereign rights immediately, without coronation (Hugelmann 29-31n2; Kantorowicz 320-28, for Cino, esp. 325, n. 34).

[36] Remigio de' Girolami 74. On Tolomeo da Lucca and *reverentia*, see Vinay 18-19.

body, even the extreme imperialist Brancazoli had grudgingly to allow that:

sicut virtutes anime secuntur conplexiones corporis et sic corpus anime dominatur, licet [...] corpore sit anima dignior, sic et apostolicus sequitur imperatorem, licet ei det perfectionem, et potencialiter agat et vivat, et imperator apostolico dominatur, licet imperatore dignior possit dici, ad cuius officium specialiter pertinet animas et spiritualia gubernare [...] que sunt temporalibus digniora.[37]

From the court of the Emperor Henry VII's ally, Frederick III of Trinacria (Sicily) late in 1312 or early in 1313, had come a more truculent protest in which a certain Sicilian jurist, whom some identify as the lay-civilian lawyer Giovanni di Calvaruso (Johannes de Calvoruso), had curiously based his arguments, not on Roman but on canon law. Since even the canonists recognized the emperor as "lord of the world,"[38] he proclaimed the Ghibelline views of the emperor's superiority to the pope and relegated the papacy only to things spiritual: "Among those living in this world and all that belongs to mutable and human things and temporal power, nothing is greater than the Empire": "Unctio enim non facit maiorem eum qui ungit eo qui ungitur" ("Unction does not make him who anoints greater than him who is anointed").[39] The emperor had full power upon his election and had no need to be crowned or anointed by the pope (Calvaruso, *Memoriale* 1312).[40] Since the imperial authority was superior

[37] "as the virtues of the soul follow the constitution of the body, and as the body dominates the soul, although {...] the soul be worthier than the body, so the pope follows the emperor, albeit giving him perfection, so that he may potentially act and live, and the emperor dominates the pope, although *he whose office it specifically is to govern souls and spiritual things can be said to be worthier than the emperor* [...], *[he whose] things are worthier than temporal things*." Johannes Branchazolus 50 (my emphasis). See also Kantorowicz 326.

[38] Here the canonists were, of course, most obligingly generous. The title was also that of Satan-Lucifer!

[39] Attributed to Giovanni di Calvaruso 1311. As hierocrats played down the significance of the power of unction received by the monarch as something less than ecclesiastic ordination (fearing that, by its resemblance to the consecration of bishops, it endowed spiritual power to the temporal monarch — they had changed the place of unction from the head to the arms, as is still practiced in the British ceremony, for example), royalists and imperialists came to think of coronations as a mere superfluity: "The pope is not superior in temporal affairs," opined Calvaruso; he held that the imperial election alone bestowed all power upon the Roman Prince (*Memoriale* 1311, 1340). On Calvaruso, Henry VII and Robert of Naples, see Pennington 172. Kantorowicz 326n39.

[40] Contrast the hierocratic Tolomeo da Lucca who concludes after citing many precedents, 'quod auctoritas summi pontificis est maior et ideo imperator ex sua electione administrationem non habet sine confirmatione pape, quia ex superiore dependet. Istud enim soli summo pontifici convenit, ut doctores iuris volunt, qui, quia superiorem non

temporally, Clement V had thus no right to wield "his scythe in another's field" (a favorite publicist phrase) by ordering any truce between King Robert of Naples and emperor. Thus the threat of excommunication had no basis.[41] Most important, Calvaruso, like other Ghibelline apologists, emphasized first that the emperor's gesture during the blessing did not signify *submission* but *reverence* to the Pontiff, for the emperor was, before all, the advocate and defender of the faith. The emperor's oath sworn to the pope during the coronation signified not vassalage but spiritual homage and devotion:

> Illud *non est sacramentum subiectionis seu vassallagii* nec eim illius per omnia formam habet, *sed est sacramentum devoctionis seu reverencie* ac humilitatis, quam disciplina docuit christiana, et cuiusdam obsequii christianitatis [...] set ratione obsequii quod debet spiritualiter quilibet christianus ecclesie et maxime principes catholici et ante omnes imperator.[42]

While papal power was generally qualified with a cautionary — or peremptory! — "quodammodo" by those on both sides of the issue, contemporary defenders of the Empire certainly did not allow any equation of "reverentia" with vassalage; yet no imperialist writer, no matter how radical, ever denied that such spiritual reverence was fully due to the pontiff.[43] The term signified for the Poet not only a reciprocal respect between the two offices, but also a son's dutiful regard for his parent as a man and the very circumscribed duties of a father toward a son of full maturity in fulfilling his paternal love by instruction and example.[44] The pope's blessing, at any time that it was freely given and received, increased the power already inherent in the divine imperial office. Dante rose above the tedious, lawyerly wrangling over whether unction and benediction were, or were not, necessary, and went to the heart of the matter to ask whether they were, instead, efficacious and increased charity.

In the *Monarchia's* last paragraph the Poet sets forth the perfect relationship

habet, de ipsa sua electine canonica statim est confirmatus ac plena et libera gaudet iurisdictione pontificali" (ed. Krammer 9).

[41] Calvaruso cites Pope Gelasius's doctrine to refute Innocent III's *Venerabilem* X *(Decretals* 1:6.34); see *Memoriale* 1310, 1312, 1340.

[42] "That is *not a sacrament of subjection or vassalage* neither does it have it in any form; rather it is a *sacrament of devotion or reverence* and humility as Christian doctrine teaches and of Christian compliance to the same [...] *by reason of the compliance that any Christian owes to the Church* and especially Catholic princes, and above all, the emperor" (my emphases; Calvaruso, *Memoriale* 1312). See Bowsky 186, 263, n. 30; Wilks 242-43n2; and Ricci, "Dante e l'impero romano" 141, 147.

[43] Nardi, *Dal* Convivio 204; also Sistrunk 95-112.

[44] On the concepts of reverence and irreverence, and separation of fields of authority in the *Convivio*, see note above; see also Di Scipio 267-84. Consecration as bishop conferred majority upon the candidate; a bishop held the same position ecclesiastically as a king.

between the pontiff and emperor, just as he was, at about the same time, presenting it more movingly in *Paradiso* 6. There the soul of the Emperor Justinian, closed and nested in his own radiance and shining with a double light,[45] recounts how, after Pope Agapetus[46] had directed him away from the errors of monophysitism, he had consequently reformed Roman Law and removed its superfluities "by the will of Primal Love," that is, with God's grace. The phrase *de jure,* which Dante repeats throughout the *Monarchia* each time he refers to the Empire's legitimacy, stresses the historical Justinian understanding of direct reception of imperial power from the Godhead ("imperium, quod nobis a caelesti maiestate traditum est" ["our empire delivered to us by the Heavenly Majesty"]) and the fruition of direct inspiration from heaven.[47]

The episode in the *Paradiso* gives a concrete example of what the Poet means by ideal reciprocity between the two powers directly ordained by God: man thus gains the goal of earthly peace and justice while he makes his way to the goal of blessedness hereafter. Natural law, the reasonable ordering of the world, forms the basis for all Dante's claims for the empire. He recognizes the dignity of the "natural" sphere of rational and ethical values: original sin did not blot it out, nor will God's last judgment annihilate it. For the Poet, as for St. Thomas Aquinas, reason and faith are ultimately in harmony and so, upon this pattern, should rest the relation between the two powers that guide man first to earthly, then, heavenly, bliss. Spiritual power does not replace or delete the earthly, nor vice-versa. Dante's vision of reciprocal aid and the increase of effectiveness of the emperor through the grace of the pontiff 's blessing fulfills St. Thomas's dictum, "Gratia non tollit naturam sed perficit" ("Grace does not abolish Nature but perfects it").[48]

Thus, despite some scholars' contention that the final paragraph contradicts and vitiates the arguments of the rest of the treatise,[49] *Monarchia* 3:16 really

[45] "sopra la qual doppio lume s'addüa": Justinian's own light as emperor, and the additional light of Agapetus' benediction. Dante's imagery in *Par.* 5:124, 137; 7:6 especially, the canticle's "two suns" imagery with this "twinned" bathing of Justinian's blessed soul glowing in heaven mutually reflects and fleshes out *Mon.* 3:16.17.

[46] The concepts of "iustitia" and "agape," justice and charity, reflecting in turn the two main political and Christian virtues, are poetically and spiritually most significant in Dante's choice of example.

[47] *Digest of Justinian* 1: xlvi, lvii, *et passim.* The *Digest* is insistently punctuated with such expressions of direct power, never hinting at any ecclesiastical intermediary.

[48] James of Viterbo interprets the doctrines of grace-perfecting-Nature and of imperial consecration in a hierocratic way in Chapter 7 of *De Regimine Christiano (On Christian Government,* trans. Dyson 103-04).

[49] For example, such as that argued by Kelsen 120, 139-40; Vossler 147-48. See d'Entrèves 50-51; Reeves 102. It would take the unlikely appearance of some newly discovered first-generation manuscripts lacking this last paragraph to lend any credence at all to the theory of a later interpolation; the paragraphs of *Mon.* 3:4.18-20 would,

presents no such aberration: we may further describe it as an eclectic Christian and Aristotelian, even Thomistic, conclusion that is historically comprehensible and consistent. Dante has, in fact, carefully set forth this same position in an earlier passage of the treatise. As we have noted, in *Monarchia* 3:4.18-20, after denying the applicability of the canonist analogy of the two great lights of the firmament, he proceeds by acquiescing in it for the sake of argument while giving it major corrections: the moon and sun were created separately; their beings are not interdependent; their functions are of separate derivation and different purpose: the moon radiates its own light, albeit not abundantly. To fulfill its function more effectively, however, Dante has *already* stated there that the moon receives further illumination from the sun just as the emperor may receive the additional fatherly blessing of the pope:

> Quantum ad esse, nullo modo luna dependet a sole, nec etiam quantum ad virtutem, nec quantum ad operationem simpliciter; quia motus eius est a motore proprio, influentia sua est a propriis eius radiis: habet enim aliquam lucem ex se, ut in eius eclipsi manifestum est. Sed quantum ad melius et virtuosius operandum, recipit aliquid a sole, quia lucem habundantem: qua recepta, virtuosius operatur. Sic ergo dico quod regnum temporale non recipit esse a spirituali, nec virtutem que est eius auctoritas, nec etiam, operationem simpliciter; sed bene ab eo recipit ut virtuosius operetur per lucem gratie quam in celo et in terra benedictio summi Pontificis infundit illi.
>
> (*Monarchia* 3:4.18-20)[50]

Dante opened Book 2:1.1 of the treatise with the righteous diatribes of the Psalmist; by Book 3:1.1, he begins by casting himself in the role of Daniel in the

likewise, have to be missing or demonstrate the wording there as a later alteration. Without such unlikely findings we accept the text as it now exists. Bruno Nardi, for example, many times repeated his belief that Dante's three words of attenuation were an afterthought, a later "tempering" "an addition and *pentimento*," "a reservation" (*Nel mondo* 239; *Dal* Convivio 114, 301, 310; *Saggi e note* 71-72). My sense is that the text as it stands is intentional and integral; other imperialist texts conventionally show the same ultimate reverence. For Dante the Empire and the Church are both divine and sacred.

[50] "As far as its existence is concerned, in no way does the moon depend upon the sun; nor does it depend upon it as far as its power is concerned; nor, to put it simply, does it do so as far as its function is concerned, because its movement derives from its own mover, and its influence from its own rays. It has, in fact, a little light of its own, as is shown during its eclipse. But *as far as its better and more efficacious functioning* is concerned, *it receives something from the sun, that is, an abundance of light*, and by the reception of this light it can function more powerfully. Ergo, I affirm likewise that the temporal realm does not receive its being from the spiritual; neither, to put it simply, does it receive its power, that is, its authority nor even its functioning from it. But *it does indeed receive from the spiritual the wherewithal to function with greater efficacy through the light of grace that in heaven as on earth the benediction of the Supreme Pontiff infuses into it*" (*Monarchia* 3:4.18-20; my translation and emphases).

lion's den, audaciously expressing utter contempt for the papal decretalists. In their ignorance, these extreme hierocrats have transgressed true ancient tradition and the very commandment of God (3:3.15). The pope and the supporters of the plenitude of papal power in the temporal field are, regrettably, wrong. The arguments of those who rely upon decretals, whose neoteric proliferation is only internal to the Church, must be ousted from this debate. Yet Dante also concludes Chapter 3 of *Monarchia* 3 with a most diplomatically worded passage, embracing "reverence" as his personal duty. In the arena of theological and philosophical disputation, like all true Christians, the Poet owes the same relation of filial piety to the church, to the pontiff and to the faith that the emperor owes in the exercise of his jurisdiction. The banished poet seeks a vision of reconciliation in the only spiritual way open to him:

Quapropter cum solis concertatio restat qui, aliquali zelo erga matrem Ecclesiam ducti, ipsam que queritur veritatem ignorant: cum quibus illa reverentia fretus quam pius filius debet patri, quam pius filius matri, pius in Cristum, pius in Ecclesiam, pius in pastorem, pius in omnes cristianum religionem profitentes, pro salute veritatis in hoc libro certamen incipio.[51]

The passage is fundamentally important for an appreciation of the role that Dante, from his now-privileged position as exile, believed he played in the controversy: as dutiful prophet able and daring to speak above the fray, as devout theologian, as obedient interpreter and as seer, he will salvage the truth — both the autonomy of the Empire and the purity of the Church — in the face of misguided zeal. Dante's major *opus* and his important political treatise, the *Commedia* and the *Monarchia*, are in ultimate accord.[52]

Although the Poet must place his emphasis on an Aristotelian earthly happiness for polemical reasons in the *Monarchia,* he nevertheless follows the lead of St. Thomas Aquinas and others before him who had orthodoxly treated the blessedness of this life as ultimately ancillary to eternal blessedness: earthly existence, as partisans of all loyalties agreed, could only give happiness "quodammodo."[53] Thomas had also cautiously admitted, "Et sic *beatitudo quae*

[51] "Wherefore there remains only the dispute with those who, led by some zeal on behalf of Mother Church, are ignorant of that very truth we are seeking. Relying on that reverence that a pious son owes a father, that a pious son owes a mother, pious towards Christ, pious towards the Church, pious towards her Shepherd, pious towards anyone who professes the Christian faith, in this book I begin the contest with them for the salvation of truth" (*Monarchia* 3:3.18)].

[52] While, like many, Fortin generally neglects the import of the last paragraphs of the *Monarchia,* he finds major agreement between Dante's two major, complementary works: "Les deux oeuvres se complètent beaucoup plus qu'elles se contredisent" (126).

[53] Vernani does not address the conventional "quodammodo" attenuation, as we noted; it would have weakened his arguments. For the Friar from Rimini, the Emperor and all civil

in hac vita haberi potest, dependet *quodammodo* ex corpore" ("And, thus, that *happiness, which can be had in this life*, depends *in some way* on the body" [my emphasis]).[54] And Dante reiterates similar caution in the wording of the *universally* accepted formulas in his last lines. The Poet, forced to wander and seek his shelter in strangers' lands, had always recognized, and perhaps no one ever more clearly, the far greater importance of eternal blessedness and he makes its attainment the ineffable object and culmination of the last canticle of his *Commedia,* dedicated to the very friend on whose behalf he composed the *Monarchia.*

Although the logic that underlies Dante's strategy in the *Monarchia* is forensic, political and corrective, we are yet left at treatise's end with a glow of hopeful optimism. Most probably girded historically and spiritually with the cord of a Franciscan Tertiary,[55] Dante here records, in his waning exiled years, his simple, optimistic Christian conviction, that, despite the bitterly salted bread of implacable earthly tribulation, he viewed life on earth as blest, naturally, sacramentally, and directly by a loving, omnipotent God. From a life of expulsion Dante writes both of unity and of his own ultimate usefulness and belonging.

University of Illinois, Champaign-Urbana

and temporal life *were* under the *direct and full* control of the pope, not *"in some certain way"*!

[54] Thomas discusses the conditions of twofold beatitude "duplex beatitudo" (which Dante follows and modifies) in *Summa Theologiae*, vol.16: *Purpose and Happiness* Ia2ae. 1-5: 100-03; see also vol. 5: *God's Will and Providence* Ia, 19-26: 108-09.

[55] At some point after 1328, both because of such threats as those of the Cardinal-Legate Bertrand du Poujet to charge the poet posthumously with heresy and burn his corpse in public, and because of the unceasing Florentine demands for the Poet's body, the Franciscans of San Pier Maggiore (now the Church of San Francesco) in Ravenna apparently secreted Dante's cadaver, bricking it up within the protective church walls for its later, fortuitous, and quite remarkable rediscovery just in time for the centenary year of 1865; the bones were then removed to the nearby seventeenth-century tomb that had long stood ready to receive the Poet's mortal remains. The papal Curia, of course, never brought an official charge of heterodoxy against Dante.

Works Cited

Primary Sources

Alvarus Pelagius. *Tractatus qui nominatur collirium Alvari adversus hereses novas.* Ed. Richard Scholz. *Unbekannte kirchenpolitische Streitschriften aus der Zeit Ludwigs des Bayern (1327-1354).* 2 vols. Roma: Loescher, 1911-14.

Ambrose of Milan, Saint. *Hexaemeron. PL* 14: 203-06.

_____. *Hexameron, Paradise, Cain and Abel.* Trans. John J. Savage. New York: Fathers of the Church, 1961.

[Anonymous]. *Quaestio in utramque partem, pro et contra pontificiam potestatem [For and Against Pontifical Power]. Three Royalist Tracts, 1296-1302.* Trans. R. W. Dyson. Bristol: U of Durham P / Thoemmes: 1999. 47-111.

[Anonymous]. *Summa parisiensis.* Ed. T. P. McLaughlin. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1952.

Aristotle. *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation.* Ed. Jonathan Barnes. Bollingen Series 71. 2 vols. Princeton: UP, 1984.

Augustine [of Hippo, Saint]. *Enarratio in Psalmum* 8:9. *PL* 36:112.

_____. *[Enarrationes in Psalmos;].* Augustine. *Expositions on the Book of Psalms.* Translated with Notes and Indices, A. Cleveland Coxe. *A Select Library of The Nicene and Post-Nicene Fathers* 8, Grand Rapids: W. B. Eerdmans, 1974.

[Brancazoli, Giovanni]. Johannes Branchazolus. *De principio et origine et potencia imperatoris et pape.* Ed. Edmund F. Stengel. *Nova Alemanniae.* Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1921. No. 90, vol. 1: 44-52.

Corpus Iuris Civilis. Vol. 1: *Institutiones.* Ed. P. Krueger. *Digesta.* Ed. Theodor Mommsen. 3rd ed. 1882. Vol. 2: *Codex Iustinianus.* Ed. Paul Kreuger. 1880; Vol. 3: *Novellae.* Recognovit Rudolfus Schoell et Guilelmus [Wilhelm] Kroll. Berolini [Berlin]: apud Weidmannos, 1880-1895.

[Corpus Iuris Civilis, Digest] The Digest of Justinian. Ed. Theodor Mommsen with Paul Kreuger. Original texts with an Eng. trans. Alan Watson. 4 vols. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1985.

Corpus iuris canonici. Ed. Æmilius [Emil] Richter and Æmilius [Emil] Friedberg. 2 vols. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1879.

Dante Alighieri. *The Divine Comedy.* Ed. and trans. Charles S. Singleton. Princeton: UP, 1970-1975.

_____. *Convivio. Opere minori.* Tom. 1, pt. 2. Ed. Cesare Vasoli and Domenico de Robertis. Milano: Ricciardi Editore, 1998.

_____. *Monarchia.* Ed. Pier Giorgio Ricci. *Le opere de Dante Alighieri.* Edizione nazionale 5. Milano: Mondadori, 1965.

Dante Alighieri. *Monarchia: Lateinisch-Deutsch Studienausgabe.* Ed. Ruedi Imbach and Christoph Flüeler. Stuttgart: Philipp Reclam, 1989.

_____. *Dante's Monarchia.* Ed. Richard Kay. Studies and Texts 131. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1998.

[Giles of Rome, Egidio Romano]. Aegidius Romanus. *De ecclesiastica potestate.* Ed. Richard Scholz. Leipzig: Böhlaus, 1929; rpt. Darmstadt: Scientia Aalen, 1961.

Giles of Rome. *On Ecclesiastical Power: The* De ecclesiastica potestate *of Aegidius Romanus.* Trans. with introd. and notes R. W Dyson. Woodbridge, Suffolk: Boydell, 1986.

Giovanni di Calvaruso [attrib.]. *Memoriale [Quaestio an Romanus pontifex potuerit*

treguam inducere] (emorialia et disquisitiones, 1312-1313, no. 1248C). Ed. J. Schwalm. *Monumenta Germaniae Historica, Legum sectio* IV. Hannover-Leipzig. Vol. 4, pt. 2. 1308-41.

Hugh of Saint Victor. *De sacramentis. PL* 176.

_____. *On the Sacraments of the Christian Faith: De Sacramentis christianae fidei.* Trans. Roy J. Deferrari. Cambridge, MA: The Mediaeval Academy of America, 1951.

[James of Viterbo. *De regimine christiano].* James of Viterbo. *On Christian Government.* Ed., trans. and intro. R. W. Dyson. Woodbridge UK: Boydell, 1995.

[John (Quidort) of Paris]. Jean de Paris. *Tractatus de potestate regia et papali.* Ed. J. Leclerq. *L'ecclésiologie du XIII^e siècle.* Paris: J. Vrin, 1942. 173-260.

John of Paris. *On Royal and Papal Power: A Translation, with Introduction of the De Potestate Regia et papali of John of Paris.* Trans. Arthur P. Monahan. The Records of Civilization: Sources and Studies 90. New York: Columbia U P, 1974.

_____. *On Royal and Papal Power.* Trans. with introd. J. A. Watt. Toronto: The Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1971.

[John XXII]. *Extravagantes Iohannis XXII.* Ed. Jacqueline Tarrant. Monumenta Iuris Canonici. Series B: Corpus Collectionum, vol. 6. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1983.

_____. *Extravagantes Iohannis XXII,* Titulus V. *Corpus iuris canonici [CIC].* Ed. Aemilius [Emil] Richter and Aemilius [Emil] Friedberg. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1879.

[Marsiglio of Padua]. Marsilius of Padua. *Defensor Pacis: The Defender of the Peace.* Trans. Alan Gewirth. Records of Civilization. New York: Columbia U P, 1956. 2 vols.; vol. 2, rpt. as Marsilius of Padua. *Defender of Peace: The Defensor Pacis.* Trans. and intro. Alan Gewirth. Harper Torchbooks. New York: Harper and Row, 1956; rpt. 1965, 1967.

Ordo romanus [Imperial Coronation ceremony]. *PL* 78: 1242.

Peter Abelard. *Philosophische Schriften* 1. *Die Logica "Ingredientibus"* 2. *Die Glossen zu den Kategorien.* Ed. B. Geyer. Münster: Aschendorff, 1921.

Peter of Spain. *Tractatus, Called Afterwards Summule logicales.* Ed. L. M. de Rijk, Philosophical Texts and Studies 22. Assen: Van Gorcum, 1972.

[Petrarca, Francesco. *Liber sine nominee*]. *Petrarch's Book Without a Name: A Translation of the Liber sine nomine.* Trans. Norman P. Zacour. Toronto: Pontifical Institute of Mediæval Studies, 1973.

Remigio de' Girolami. *Contra falsos ecclesie professores.* Ed. Filippo Tamburini. Roma: Libreria Editrice della Pontificia Università Lateranense, 1981.

[Tolomeo da Lucca. *Short Determination*] *Determinatio compendiosa de iurisdictione imperii auctore anonymo ut videtur Tholomeo Lucensi O.P.* Ed. Marius Krammer. Hannover: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1909.

Thomas Aquinas. *Summa Theologiae* vol. 5: *God's Will and Providence* Ia, 19-26. Blackfriars in Conjunction with McGraw-Hill, New York, and Eyre and Spottiswoode, London, 1967.

_____. *Summa Theologiae.* Vol. 16: *Purpose and Happiness* Ia2ae. 1-5. Blackfriars in conjunction with McGraw-Hill, New York; Eyre and Spottiswoode, London, 1969.

[Vernani, Guido. *Expositio super Unam Sanctam*]. "Kommentar des Guido Vernani von Rimini O.P. zur Bulle *Unam Sanctam.*" Ed. Martin Grabmann. *Studien über den*

Einfluss der aristotelischen Philosophie auf die mittelalterlichen Theorien über das Verhältnis von Kirche und Staat, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung, 1934, Heft 2. Munich: Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1934.

[Vernani, Guido]. Matteini, Nevio. *Il più antico oppositore politico di Dante: Guido Vernani da Rimini: Testo Critico del "De Reprobatione Monarchiae."* Il Pensiero medievale collana di Storia della Filosofia, ser. 1, vol. 6. Padova: CEDAM-Casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1958.

Villani, Giovanni. *Cronica.* Ristampa dell'Edizione Originale. Firenze 1823. 9 vols. Roma: Multigrafica Editrice, 1980.

Secondary Sources

Baethgen, Friedrich. "Der Anspruch des Papsttums auf das Reichsvikariat: Untersuchung zur Theorie und Praxis der *potestas indirecta in temporalibus." Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Kanonistische Abteilung X,* vol. 41, pt. 3. 168-286.

_____. "Die Entstehungzeit von Dantes Monarchia." *Sizungsberichte der Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse,* Heft 5 ([Munich] Jahrgang 1966): 30-34.

Bowsky, William M. *Henry VII in Italy: The Conflict of Empire and City-State, 1310-1313.* Lincoln, NB: U of Nebraska P, 1960; rpt. Westport, CT: Greenwood, 1974.

Boyde, Patrick. *Perception and Passion in Dante's Comedy.* Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Cassell, Anthony K. *"Luna est Ecclesia:* Dante and the 'Two Great Lights.'" *Dante Studies* 119 (2001).

d'Entrèves, Alessandro Passerin. *Dante as a Political Thinker.* Oxford: Clarendon, 1952.

Di Giannatale, Giovanni. "Alcune note a *Mon.* III, 4, 18, 20-21 e ad *Ep.* V, 30: Considerazioni sull'argomento della 'illuminatio' in Dante." *Aevum* 52.2 (1978): 317-21.

Di Scipio, Giuseppe. "Dante and Politics." *The Divine Comedy and the Encyclopedia of Arts and Sciences: Acta of the International Dante Symposium, 13-16 November 1983, Hunter College, New York.* Ed. Giuseppe Di Scipio and Aldo Scaglione. Amsterdam: John Benjamins, 1988. 267-84.

Dolcini, Carlo. *Crisi di poteri e politologia in crisi da Sinibaldo Fieschi a Guglielmo d'Ockham.* Il mondo medievale. Sezione di storia delle istituzioni, della spiritualità e delle idee 17. Bologna: Pàtron, 1988.

Dupré Theseider, Eugenio. *L'Idea imperiale di Roma nella tradizione del medioevo.* Milano: Istituto per gli Studi di Politica Internazionale, 1942.

Ferrante, Joan M. *The Political Vision of the Divine Comedy.* Princeton: Princeton UP, 1984.

Fortin, Ernest. *Dissidence et philosophie au Moyen Âge.* Institut d'études médiévales Université de Montréal. Cahiers d'Études Médiévales 6. Montréal: Bellarmin; Paris: Vrin, 1981.

Gratian [see note 26?]

Heft, James. *John XXII and Papal Teaching Authority.* Texts and Studies in Religion 27. Lewiston: Edwin Mellen, 1986.

Hugelmann, Karl Gottfried. "Die Wirkungen der Kaiserweihe nach dem Sachsenspiegel."

Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung IX. Vol. 40, pt. 3 (1919): 1-62.

Kantorowicz, Ernst H[artwig]. *The King's Two Bodies.* Princeton: Princeton UP, 1957. Rpt. with preface by William Chester Jordan, 1997.

Kelsen, Hans. *Die Staatslehre des Dante Alighieri.* Vienna: Franze Deuticke, 1905. Trans. Wilifrido Sangiorgio. *La teoria dello stato in Dante.* Bologna: Massimiliano Boni, 1974.

Koenig, John. "Guelphs and Ghibellines." *Dictionary of the Middle Ages* 6: 6-7.

Lucas, Henry Stephen. "The Low Countries and the Disputed Imperial Election of 1314." *Speculum* 21 (1946): 72-114.

Maccarrone, Michele. "Papato e impero nella *Monarchia.*" *Nuove letture dantesche* 8 (1976): 259-332.

_____. "Il terzo libro della *Monarchia.*" *Studi danteschi* 33 (1955): 5-142.

Manselli, Raoul. "Dante e l'*ecclesia spiritualis*." *Dante e Roma: Atti del Convegno di Studi.* A cura della "Casa di Dante," sotto gli auspici del Comune di Roma, in collaborazione con l'Istituto di Studi Romani. Roma, 8-9-10 aprile 1965. Firenze: Le Monnier, 1965. 115-35.

Martinelli, Bortolo. "Sul 'quodammodo' di *Monarchia* III, 15, 17." *Miscellanea in onore di Vittore Branca 1: Dal Medioevo al Petrarca.* Biblioteca dell'"Archivum Romanicum." Ser. 1. Storia-Letteratura-Paleografia 178 (1983): 1: 193-214.

Matteini, Nevio. "Introduzione." *Il più antico oppositore politico di Dante: Guido Vernani da Rimini. Testo critico del "De Reprobatione Monarchiae."* Il pensiero medievale, collana di storia della filosofia. Ser. 1, vol. 6. Padova: CEDAM-Casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1958.

Minio-Paluello, Lorenzo. "Tre note alla *Monarchia.*" *Medioevo e Rinascimento: studi in onore di Bruno Nardi.* Vol. 2. Firenze: Sansoni, 1955. 501-24.

Mochi Onory, Sergio. *Fonti canonistiche dell'idea moderna dello stato.* Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, n.s. vol. 38. Milano: Società Editrice "Vita e Pensiero," 1951.

Morris, Colin. *The Papal Monarchy: The Western Church from 1050 to 1250.* Oxford: Clarendon, 1989.

Mollat, Guillaume. *The Popes at Avignon, 1305-1387.* Trans. Janet Love. London, Edinburgh: Thomas Nelson, 1963.

Müller, Carl. *Der Kampf Ludwigs des Baiern mit der römischen Curie: Ein Breitrag zur kirchlichen Geschichte des 14. Jahrhunderts.* 2 vols. Tübingen: H. Laupp, 1879-80.

Nardi, Bruno. *Nel mondo di Dante.* Roma: Edizioni di "Storia e Letteratura," 1944.

_____. *Saggi e note di critica dantesca.* Milano: Riccardo Ricciardi, 1966.

_____. *Dal Convivio alla Commedia (sei saggi danteschi).* Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1960. Ristampa anastatica dell'edizione, Roma, 1960, con premesso alla ristampa di Ovidio Capitani. Istituto Storico Italiano per il Medio Evo: Nuovi Studi Storici 18. Roma: Nella sede dell'Istituto, 1992.

Offler, H. S. "Empire and Papacy: The Last Struggle." *Transaction of the Royal Historical Society* 5.6 (1956): 21-47.

Padoan, Giorgio. "Il vicariato cesareo dello Scaligero: per la datazione dell'*Epistola a Cangrande*." *Lettere italiane* 50.2 (aprile-giugno 1998): 161-75.

_____. "'*Alia utilia reipublice*,' la composizione della *Monarchia* di Dante [28 febbraio 1998]." *Letture classensi* 28 (1999): 7-27.

Pennington, Kenneth. *The Prince and the Law, 1200-1600: Sovereignty and Rights in the Western Legal Tradition.* Berkeley: U of California P, 1993.

Reeves, Marjorie. "Marsiglio of Padua and Dante Alighieri." *Trends in Medieval Political Thought.* Ed. Beryl Smalley. Oxford: B. Blackwell, 1965.

Ricci, Pier Giorgio. "Dante e l'impero romano." *Dante e Roma: Atti del Convegno di Studi* a cura della "Casa di Dante," sotto gli auspici del Comune di Roma, in collaborazione con l'Istituto di Studi Romani, Roma, 8-9-10 aprile 1965. Firenze: Le Monnier, 1965. Pp. 137-149.

_____. "La *Monarchia* dantesca e l'idea dell'Impero nella sua realtà giuridica e politica al tempo di Dante." *Il processo di Dante [Celebrato il 16 aprile 1966 nella Basilica di S. Francesco in Arezzo].* Ed. Dante Ricci. Firenze: Edizioni Arnaud, 1967. Pp. 66-71.

Salvatorelli, Luigi. *L'Italia comunale dal secolo XI alla metà del secolo XIV.* Storia d'Italia 4. Milano: Mondadori, 1940.

Scholz, Richard. *Die Publizistik zur Zeit Philipps des Schönen und Bonifaz VIII.* Stuttgart: Ferdinand Enke, 1902.

Simonelli, Maria Picchio."L'inquisizione a Dante: alcune osservazioni." *Dante Studies* 97 (1979): 129-49; rpt. *Dante Studies* 118 (2000): 303-21.

Sistrunk, Timothy G. "Obligations of the Emperor as the Reverent Son in Dante's *Monarchia.*" *Dante Studies* 105 (1987): 95-112.

Tabacco, Giovanni. *La casa di Francia nell'azione politica di Papa Giovanni XXII.* Istituto Storico per il Medio Evo, Studi storici, fasc. 1-4. Roma: Istituto Storico per il Medio Evo, 1953.

van Cleve, T. C. *The Emperor Frederick of Hohenstaufen.* Oxford: Clarendon, 1972.

Vinay, Gustavo. *Interpretazione della* Monarchia. Lectura Dantis Scaligera. Firenze: Le Monnier, 1962.

Vossler, Karl. *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata,* I, pt. 2. *Storia dello svolgimento etico-politico.* Trans. S. Jacini. Bari: Laterza, 1910.

Wilks, Michael. *The Problem of Sovereignty in the Later Middle Ages: The Papal Monarchy with Augustinus Triumphus and the Publicists.* Cambridge: UP, 1963.

NOTES & REVIEWS

Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, voll. 5 ("I documenti", voll. I-II, pp. IX-LX, 431; 435-991; "Introduzione", voll. III-IV , pp. 9-722, 723-1237; V, "Testi", pp. 9-595), Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2002.

Credo di essere un privilegiato per avere sullo scrittoio, ricevuti in omaggio, i cinque volumi delle *Rime* di Dante curate da Domenico De Robertis: mi ritengo tale perché questa monumentale opera *vient de paraître* (è stata pubblicata alla fine di giugno) e forse è appena arrivata in libreria, per cui sento il dovere di segnalarla a tutti i dantisti e agli italianisti in generale, assidui lettori degli *Annali d'Italianistica*. Dico "segnalare" e non "recensire" perché lascio questo compito a chi ha maggiori compentenze per farlo, e se anche le avessi non ci sarebbe materialmente il tempo di esaminare le 2800 e più pagine complessive di questi volumi, pagine in cui, se ne può essere certi, non v'è una riga superflua.

Grandi erano le aspettative, perché la meritoria edizione di Barbi, poi l'aggiornamento di Pernicone e in seguito l'edizione di Contini, impegnata sul versante del commento e non su quello ecdotico, avevano fatto il loro tempo: anche in filologia il tempo passa per erodere, benché sembri procedere con maggior lentezza che per altri lavori umani. E l'attesa è venuta crescendo per circa mezzo secolo, cioè fin da quando nel 1957 Domenico De Robertis ebbe l'incarico dalla Società Dantesca di censire i manoscritti delle rime dantesche in vista di un'edizione, e specialmente da quando cominciò ad annunciare i primi risultati di questo immenso lavoro nel *Censimento dei manoscritti delle rime di Dante*, pubblicato negli "Studi Danteschi" tra il 1960 e il 1970. Imprese del genere hanno elementi da "scommessa", non solo per dominare una materia così vasta e complessa ma anche per vivere il tempo necessario per portarle a termine, e purtroppo non è facile fare piani di longevità. Il curatore ha avuto la buona fortuna di vincere entrambe le difficoltà, e con quest'opera ci invita a partecipare di essa.

I primi due volumi offrono il regesto e la descrizione dei manoscritti e delle stampe fino alla ristampa della Giuntina del 1532. Il primo volume de "I documenti" copre le sedi Austin-Firenze (Collezione del Marchese Paolo Ginori Venturi Lisci); e il secondo volume le sedi Genova-Wien. Segue una sezione dedicata ai manoscritti perduti o irreperibili, e quindi la sezione per le stampe. Chiudono il volume gli indici, curati da Giuseppe Marrani: indici dei nomi e delle opere anonime, dei copisti, e delle rime non dantesche, dei manoscritti non descritti, e infine delle rime di Dante e dei suoi corrispondenti "secondo l'ordine di Dante '21" (ossia del testo critico pubblicato dalla Società Dantesca nel 1921). Inutile dire che la completezza del censimento e la descrizione dei manoscritti costituisce uno strumento di lavoro fondamentale per chi si occupa della poesia del Due e del Trecento, e sarà decisamente il lavoro più affidabile venendo da uno studioso unanimemente ritenuto il massimo esperto in materia.

Il secondo volume in due tomi costituisce la "Introduzione" in cui viene esaminata la tradizione dei testi. Il primo tomo contiene un solo capitolo dal titolo "La grande tradizione", in cui si stabiliscono i rapporti genetici e di parentela tra i manoscritti in famiglie e delle famiglie tra di loro. È il lavoro più delicato dell'ecdotica sul quale poi si costruisce l'edizione. Il secondo tomo contiene otto capitoli: II) "le canzoni del 'Convivio'" ; III) "Le rime sparse"; IV) "La tradizione estravagante delle rime della 'Vita

Nova'"; V) "Problemi di attribuzione: certezze, accertamenti, dubbi"; VI) "La tradizione editoriale"; VII) "L'ordinamento delle rime"; VIII) "Criteri generali d'edizione e veste formale"; IX) "I codici descritti". Si tratta della parte più importante di tutta l'opera perché l'edizione dipende dalle conclusioni raggiunte in questa sede. De Robertis non costruisce alcuno stemma, essendo impossibile mettere sullo stesso piano tradizioni unitarie così diverse come quella della *Vita nova* e del *Convivio* rispetto a quello delle *Rime*; ciò non significa che l'edizione di ogni componimento non sia "critica".

Il terzo volume è dedicato all'edizione. Intanto l'ordine dei componimenti è quello discusso nel cap. VII dell'Introduzione, ed è diverso da quello proposto da altri editori. Ogni componimento ha una premessa filologica e gli apparati, pur essendo "strettamente negativi", sono di facile consultazione. Non sono pochi i componimenti "restituiti a Dante", a cominciare dalla canzone "Aï faus ris". Manca il commento propriamente letterario, ma a prepararlo attende lo stesso De Robertis: lo attendiamo.

Una recensore impegnato troverà illuminazioni, conferme e potrà anche dissentire su qualche decisione, come accade per tutti i lavori di questa mole e che più si avvicinano alla perfezione; ma è sicuro che da questo lavoro nessuno potrà prescindere. Il tempo dirà, ma per il momento si ha l'impressione d'avere sul tavolo di lavoro un'opera di importanza epocale per gli studi danteschi. Per questo gli *Annali d'Italianistica* hanno voluto segnalarlo tempestivamente.

Paolo Cherchi, *University of Chicago*

Dante and His Translators: Dante Alighieri, *Inferno,* translated by Robert Hollander and Jean Hollander; introduction and notes by Robert Hollander, New York: Doubleday, 2000, pp. 634.

Not one single year goes by, or so it seems, without the publication of a new English translation of one of Dante's works. Let us just make very brief references to some of the translations of the so-called minor works of Dante: Dante's lyrics poems (Joseph Tusiani, Brooklyn: LEGAS, 1992; 2000); the translation of Dante's *Vita nuova* with facing Italian text (Notre Dame: U of Notre Dame P, 1995); the two translations of *Monarchia* (Prue Shaw, Cambridge: Cambridge UP, 1995; Richard Kay, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1998); and the *Fiore* (Christopher Kleinhenz and Santa Casciani, Notre Dame: U of Notre Dame P, 2000).

As far as the *Comedy* is concerned, counting only what I have in my personal library, I can list the following: 1993, *Dante's Inferno: Translations by Twenty Contemporary Poets* (Hopewell, NJ: Ecco Press), with notes (169-99) but no Italian text; 1994, *The Inferno of Dante, A Verse Translation* by Robert Pinsky, illustrated by Michael Mazur, with Notes by Nicole Pinsky (377-427), foreword by John Freccero (xi-xix; New York: Farrar, Straus and Giroux), with facing Italian text; 1996, *The Divine Comedy of Dante Alighieri,* vol. 1, *Inferno* (New York: Oxford UP), edited and translated by Robert M. Durling, notes by Ronald L. Martinez and Robert M. Durling (a massive volume of 654 pages); 2000, *Purgatorio,* a new verse translation by W. S. Merwin (New York: Knopf), with facing Italian text and notes (333-59). Finally, at the conclusion of the second millennium of the Christian era, there appears Robert and Jean Hollander's new translation of Dante's *Inferno,* with an introduction, facing Italian text, and notes.

One can easily understand the motivations that prompt recognized poets such as Pinsky and Merwin to put themselves to the test in rendering in English what Kenneth Clark called humankind's greatest philosophical poem and what has become the greatest best-seller ever right after the Bible. At the same time, one cannot help but ask what reasons might prompt accomplished Dante scholars not only to provide a commentary to the *Comedy,* which is obviously the scholar's task, but to embark on a journey as perilous as that of rendering in English Dante's *Comedy,* which — let us not forget — has been called *Divine* for longer than four centuries (by Ludovico Dolce in 1555), thus making its translation in any language, as it were, rank among one of the many human *impossibilia.* Unquestionably, what spurs poets and scholars to confront themselves with Dante's *Comedy* is neither *hubris* nor humility but rather their devotion to and their love for the great poet. And to all such poets and scholars all readers are much indebted.

The genesis of the new translation, with commentary, by Robert and Jean Hollander is sufficiently described at the book's beginning ("Note on the Translation" vii-ix). Making their own what Montaigne says of his *Essays*, the two translators state: "Reader, this is an honest book" (vii). Such straightforwardness is so unusual and striking that the readers who are not immediately won over by it may be at least disarmed by whatever prejudices they might have at first. The readers' benevolence is further conquered by the additional disclaimers that follow: "This is not Dante, but an approximation [...]"; "Every translation begins and ends with failure" (vii); and finally, at the conclusion of the "Note": "It is our hope that the reader will find this translation a helpful image to the untranslatable magnificence of Dante's poem" (ix). In brief, the translation is viewed as a means to approach Dante himself in the Italian text, available to the reader next to the English version.

The two translators' "Note" provides further information worth the readers' attention: "The accuracy of the translation from the Italian text established by Giorgio Petrocchi [...] has been primarily my [Robert Hollander's] responsibility, its sound as English verse primarily that of the poet Jean Hollander [...]" (vii). That the two translators view their translation as poetry, in fact, is reiterated shortly below in the same introduction ("a new verse translation" vii); the same epithet ("A verse translation") also appears on the volume's dust jacket, although it does not appear as part of the book's title.

Further comments in the "Note" emphasize the introductory statement concerning the book's honesty. Thus credit is given to several Italian commentaries, especially that of Francesco Mazzoni and Bosco/Reggio, to the paraphrases provided by H. E. Tozer (1901), and to an earlier translation begun by Patrick Creagh and Robert Hollander. Moreover, the Hollanders profess their debt not only to Singleton's but also to Sinclair's translation (New York: Oxford UP, 1939). Such a straightforward avowal cannot but be much appreciated; at the same time, the two translators take it upon themselves to make Singleton recognize what he failed to do in his translation of the *Comedy*, as we read at the end of the first volume of Singleton's six-volume translation and commentary: "[...] I have constantly kept before me a considerable number of other English translations [...]. I have incurred a great debt which, regretfully, cannot be acknowledged in any detail" (*Inferno* 1, "Note" 372). What no honest teacher and no honest scholar would consider permissible — namely, consulting and borrowing without quoting — Singleton thought he could do, and in fact he did without being faulted by his few reviewers. (E.g.: Morton W. Bloomfield, *Speculum* 48 [1973]: 127-29; *Speculum* 51 [1976]: 116; *Speculum* 52

[1977]: 644-45; also: C. B. Beall, *Comparative Literature* 28 (1976): 164-65.) Strengthened by a temporal perspective, a review essay of Singleton's six-volume *Divine Comedy* appeared in *Annali d'italianistica* 8 [1990]: 104-14, penned by Rocco Montano, who, among many other comments, reflects negatively on Singleton's prose rendering of Dante's masterpiece: "[...] una prosa preoccupata della fedeltà ma del tutto incurante di rendere le sfumature formali, ritmiche, le variazioni del linguaggio, che pur fanno parte della poesia di un'opera [...]" 105.)

What is surprising and also refreshing, therefore, is that the Hollanders state categorically Singleton's debt to Sinclair's translation, although Singleton never acknowledges any of the borrowings he admits to in general terms. The Hollanders write: "To his [Singleton's] credit, his changes [of Sinclair's translation] are usually for the better; to his blame is his failure to acknowledge the frequency of his exact coincidence with Sinclair" (viii). The paragraph concludes with a forceful statement: "Let there be no mistake: the reason our translation seems to reflect Singleton's, to the extent that it does, is that ours, on occasion, and Singleton's, almost always, are both deeply indebted to Sinclair" (viii).

Before verifying Singleton's and the Hollanders' debt to Sinclair, one might find it worthwhile trying to determine whether Sinclair, whose translation appeared in 1939, is indebted to any of his many predecessors. The fact is that Sinclair recognizes his "indebtedness to the commentaries" of many Italian, American, and British scholars, including the *Temple* editors (Sinclair's 1977 reprint, *Inferno*, "Preface" 11-12); as to his translation, however, although he acknowledges borrowing "an occasional phrase from one or other" of his predecessors (*Inferno*, "Preface" 9), Sinclair singles out none, thus giving the impression that he hardly owes any debt to anyone, and regrettably proposing the same strategy of concealment to be followed a few decades later by Singleton.

And yet, Sinclair's indebtedness to the previous translators of Dante has already been recognized and outlined by scholars, primarily Gilbert F. Cunningham. In his two-volume study titled *The Divine Comedy in English: A Critical Bibliography,* vol. 1, *1782-1900*; vol. 2, *1901-1966* (New York: Barnes & Noble, 1965 and 1967), Cunningham establishes Sinclair's debt to (just to name a few of Dante's prose translators) Charles Eliot Norton ("Sinclair's version is nearer to Norton's [1891-92] than to any other [...]" 2:164) and the Temple Classics' translators (2:166). At the same time, Cunningham reminds us that Norton himself "praises the prose versions of Carlyle, Dugdale [*Purgatorio* 1883], and Butler [*Purg.*1880; *Par.* 1891; *Inf.* 1892], and acknowledges his indebtedness to the latter [...]" (1:160). Thus, as far as the *Inferno* translation is concerned, the ancestral lineage links, in very broad lines, Singleton not only to Sinclair but also to Norton, Dugdale, Butler, and ultimately to John Aitken Carlyle (1801-1879), the younger brother of Thomas Carlyle. J. A. Carlyle's translation first appeared in 1849 and then in 1867 with some revisions and corrections (Cunningham 1:56); finally, with "less than a hundred changes" by H. Oelsner, Carlyle's translation "now forms the first volume of the Temple Classics edition [first appeared in 1900] of the Divine Comedy" (Cunningham 1:51). Cunningham's concluding lines on J. A. Carlyle's translation should be etched in stone: "Like Cary [*Inf.* 1805-07; *The Vision* 1814] and Longfellow [1867], Carlyle has earned the right to have his name permanently linked with that of Dante among the English-speaking peoples" (1:51).

This same very illustrious ancestry, whether acknowledged or unacknowledged, can thus be claimed, at least to a certain extent, by Robert and Jean Hollander's translation of

the *Inferno.* The following quotation of the beginning of the *Inferno* (1:1-9) will help the reader understand the extent to which four translators, spanning two centuries, are inextricably linked together.

Carlyle:

In the middle of the journey of our life I came / to myself in a dark wood where the straight / way was lost.

Ah! How hard a thing it is to tell what a wild,/ and rough, and stubborn wood this was, which / in my thought renews the fear!

So bitter is it, that scarcely more is death: but / to treat of the good that I there found, I will / relate the other things that I discerned./

[In the above quotation, the slash indicates the end of the line, which equals the width of the page; in Carlyle's translation available in the Temple Classics, each *terzina,* but not each verse, starts a new paragraph.]

Sinclair:

In the middle of the journey of our life I came / to myself within a dark wood where the straight / way was lost. Ah, how hard a thing it is to tell of / that wood, savage and harsh and dense, the thought / of which renews my fear! So bitter is it that death / is hardly more. But to give account of the good / which I found there I will tell of the other things / I noted there./

[Sinclair marks a new paragraph, indenting the text, only two or three times per page; the above slashes indicate the end of the line, which equals the width of the page in Sinclair's prose rendering. These same comments apply also to Singleton's prose translation.]

Singleton:

Midway in the journey of our life I found / myself in a dark wood, for the straight way / was lost. Ah, how hard it is to tell what that wood was, wild, rugged, harsh; the very / thought of it renews the fear! It is so bitter / that death is hardly more so. But, to treat of / the good that I found in it, I will tell of the / other things I saw there./

[The term "midway" appears in Cary's translation — "In the midway of this our mortal life" — and also in Longfellow's: "Midway upon the journey of our life."]

Hollander:

Midway in the journey of our life
I came to myself in a dark wood,
for the straight way was lost.

Ah, how hard it is to tell
the nature of that wood, savage, dense and harsh —
the very thought of it renews my fear!

It is so bitter death is hardly more so.
But to set forth the good I found
I will recount the other things I saw.

What can be briefly said about these four translations is that, once their authors decide to pursue accuracy and readability above any other characteristic — and such was, according to Cunningham, the goal of Carlyle (1:47), Butler (1:148-52), Norton (1:160), and Sinclair (2:166) —, then the translation is, as Singleton rightly points out, "doomed to display a coincidence of phraseology with other translations at every turn, and it would

be a mistake to seek to avoid this and try to make one's effort strictly 'original'" (*The Divine Comedy,* trans. with a comm. by Charles S. Singleton, *Inferno*, vol. 1, *Italian Text and Translation*, Princeton: Princeton UP, 1970, "Note" 372).

Thus, unavoidably linked to such an illustrious translators' lineage, the Hollanders' "verse translation" can lay claim to accuracy as well readability. At the same time, the two translators, by linking their work to at least two of the prose translations mentioned above — Singleton's and Sinclair's — seem to invite the readers to ask a question for which I have been unable to find an answer in their volume, namely: How can the Hollanders' rendering of the *Inferno* be called "a verse translation" while at the same time pursuing not only "maximum readability with complete fidelity" (dust jacket) but also a direct connection with two prose translations? Among recent translators of the *Inferno* in verse, Robert Pinsky, for instance, premises his work with a "Translator's Note" in which he lays down the principles of his poetic rendering (xxi-xxiv). Other fairly recent translators — e.g., Mark Musa, Allen Mandelbaum, and even the twenty contemporary poets of *Dante's Inferno* of the Ecco Press — offer some guidelines as to what kind of verse the reader might expect. Since the Hollanders' translation is not *terza rima,* any modified rhyme scheme thereof (Pinsky), or blank verse (Musa; Mandelbaum), it is perhaps free verse. I, for one, would have certainly welcomed some explanations about the kind of verse the Hollanders employ or the poetic principles at work in their translation.

And yet, although the two translators have not sought, regrettably, to shed any light on the poetic principles concerning the art of translation they have pursued, their "new verse translation" lays claim to another merit that furthers that of fidelity; namely, it is a line-by-line rendering of Dante's poem. Here I must add that the Hollanders' decision to provide a line-by-line rendering makes their translation far preferable, both poetically and visually, to that of Singleton and Sinclair, whose prose renderings fill so densely each inch of their pages as if they sought to exorcize totally Dante's poeticality from the unaware reader's mind. I would also like to add that the Hollanders' decision to render Dante's *terzina* line by line is also preferable, at least in this reviewer's mind, to Robert M. Durling's prose translation of the *Inferno,* which, while beginning a new paragraph for each *terzina*, does not do so at each line of Dante's original. At the same time, Durling's decision to start a new paragraph at each new *terzina* is preferable to Singleton's and Sinclair's prose translations, which typically contain no more than three spatial and visual breaks per page.

The reference to Durling's translation of the *Inferno* is of paramount importance because the accompanying commentary (penned by Martinez and Durling) cannot but constitute a term of comparison for that of Robert Hollander, just as Singleton's is for these two recent volumes.

With the publication of so many commentaries in English in the 1970s (Singleton), in the 1980s (Mark Musa, whose work in part appeared in the 1970s and now replaces the venerable Dorothy Sayers's *terza rima* translation in the Penguin Series; Allen Mandelbaum), and finally in the 1990s (Durling/Martinez; Hollander), English-speaking people have at their disposal a wealth of information that by far surpasses what is available to the French and German readers and that, in fact, compares well to the countless commentaries available to the Italian public. The commentaries to Dante's *Comedy* listed immediately above, despite their differences in approach, are all highly commendable and informative, whether the first-time reader of Dante relies exclusively

on a single commentary or the veteran and consummate scholar consults several or all of them. The attributes of the commentaries by Singleton and Musa, because of the lapse of time since their first appearance, are well-known. Although Musa's glosses may strike us at times as subjective, they are far less so than those of the Dorothy Sayers's Penguin edition that Musa's volumes have replaced. (To Musa's merit, his blank-verse translation is also arranged in triplets, which read smoothly and also commend themselves for their originality.) In contrast to Musa's, Singleton's three-volume commentary is striking, on the one hand, for its lack of aesthetic and hermeneutical interpretations of the text, and, on the other, for the wealth of information, including countless quotations of primary sources, that provide the reader with the essential historical, textual, philosophical, and also theological elements needed to the text's proper understanding. The fact that the information provided by Singleton is by and large already available in Italian commentaries, either through bibliographic references or direct quotations of primary sources (e.g., Scartazzini-Vandelli) hardly detracts from the usefulness of the information he provides in his commentary. In spite of, or precisely because of, its brevity, Mandelbaum's glosses, written in collaboration with several Dante scholars, are always extremely useful and in most instances very satisfactory for either classroom use with undergraduate students or the first-time reader of the *Comedy*.

The two commentaries that have appeared in the second half of the 1990s — i.e., Martinez/Durling's and Hollander's — belong, however, in a totally different category. While providing much of the background information already available in Singleton's commentary, the extensive glosses penned by Martinez/Durling (further enhanced by "Additional Notes" 551-83) and by Robert Hollander fill the interpretive and exegetical gaps present in Singleton's commentary. Both commentaries, in fact, seek to go beyond the positivistic nature of Singleton's work, and both offer, put simply, much food for thought, drawn from their authors' vast knowledge of American and European Dante scholarship, which they have tested over several decades of classroom teaching and personal research.

Also, both Robert Hollander and Martinez/Durling ought to be praised for their humility in introducing their commentaries. The two latter scholars very modestly present their commentary as a tool for "readers approaching the poem for the first time" (vi), while Robert Hollander also seems to have in mind "any first-time reader of the poem, or any reader at all" (xxii). And yet, readers, beware: These two volumes constitute a first-rate commentary comparable or even superior to most Italian commentaries, whose intended audience consists typically of high-school students (*liceo*, or equivalent secondary schools). At the same time, although the authors of both commentaries rely, for their exegesis, on the centuries-old tradition of commentary commenced right after Dante's death, they are also very open to international and specifically North-American Dante scholarship. Thus, just as Singleton's commentary can be commended for its positivistic character and neutral information, but chided for its lack of textual hermeneutics, the abundant presence of textual hermeneutics in the two commentaries by Martinez/Durling and by Hollander guide and challenge the reader at the same time. Also, while both commentaries display an in-depth knowledge of the critical literature written in Italian (at times mediated via the six-volume *Enciclopedia dantesca*), secondary sources in English seem to play a major role in the text's exegesis. And yet, readers should not look for comprehensive bibliographies in either volumes: there are only 30 pages listing the secondary works cited in Hollander's notes (604-34) and only

16 pages listing the "Modern Works" quoted in the Martinez/Durling's commentary. Consequently, exclusions of studies in either Italian or English, even of scholars who professed or profess in North America, are by necessity plentiful. For instance, although Hollander's bibliography lists several essays by Amilcare Iannucci, it does not contain the latter's *Forma ed evento nella* Divina Commedia (Roma: Bulzoni, 1974), while the Martinez/Durling's commentary lists no study whatsoever by the same Canadian Dante scholar. Again, Rocco Montano's *Storia della poesia di Dante* (Napoli: Quaderni di Delta, 1962) is listed by Hollander but not by Martinez-Durling; and finally, neither commentary mentions any of the Dante volumes and essays by Tibor Wlassics, Ricardo J. Quinones, and many others as well. Obviously, neither volume can be seriously faulted for these gaps in their bibliographies, apart from any considerations whether a more comprehensive use of the critical literature could have enhanced the commentators' exegesis. Suffice it to say, nevertheless, that these two North-American commentaries of Dante's *Inferno* provide the reader with more extensive commentaries and ampler bibliographies than their Italian counterparts, e.g., the three-volume *Divina commedia* edited by Umberto Bosco and Giovanni Reggio (Firenze: Le Monnier, 1988), referenced in both commentaries.

Finally, I would like briefly to discuss an issue that is central to the understanding of Dante's *Comedy* as a narrative, and that is also very much at the core of so much Dante criticism in Europe and America (e.g.: Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante,* Princeton: Princeton UP, 1992), and thus, also, of the Hollanders' work. Let me state the obvious: The first cantica *narrates a story,* to be continued in the *Purgatorio* and finally concluded in the *Paradiso.* Divided into 34 *cantos*, this story's 34 beginnings, endings, and everything in between, because of their intrinsic nature and the work's manuscript character, continuously hark back and echo each other throughout the first cantica and beyond. In brief, Dante the author invites us to read his story as a narrative continuum, to be understood and pondered from beginning to end. By contrast, the Hollanders' *Inferno* (and so also that of Durling and Martinez, of Musa, and so many others, but not that of Mandelbaum and Singleton) *forces* the reader to stop, time and again, 34 times. Thus, after reading *Inferno* 1, in Italian, English, or both (2-11), the reader cannot continue sharing the Pilgrim's story narrated in *Inferno* 2 (22-31) without first going through, or at least thumbing through, the eight-page commentary separating the two cantos (12-20), which are also preceded, like all the others, by a useful one-page "Outline" (1; 21). One cannot but hope that the commentary, as extensive as the story itself whose meaning it is called upon to elucidate, will not discourage the first-time reader it intends to serve.

In summary: Robert and Jean Hollander's new translation, with commentary, of Dante's *Inferno* (as well as that by Durling and Martinez) have much to be commended for, and both will be extremely useful not only to the first-time reader of Dante but also to the scholar. Both would have received this reviewer's full endorsement if their extensive commentaries had been printed at the end of the entire text of Dante's *Inferno.* As it is, the Dantean story is regrettably slowed down by an otherwise highly commendable commentary, which, while explaining the Dantean text eminently well, time and again interrupts Dante's unified story, which symphonically plays out its music in the 34 closely and inextricably arranged cantos of the first cantica.

Dino S. Cervigni, *The University of North Carolina, Chapel Hill*

ITALIAN BOOKSHELF

Edited by Dino S. Cervigni and Anne Tordi with the collaboration of Norma Bouchard, Paolo Cherchi, Gustavo Costa, Albert N. Mancini, Massimo Maggiari, and John P. Welle.

Augusto Fraschetti (a cura di). *Roman Women.* Traduzione di Linda Lappin. Chicago: U of Chicago P, 2001. Pp. 237.

Il volume è la traduzione dall'originale "Roma al femminile" (Bari: Laterza, 1994), ultimo esponente di una collana dedicata alle biografie di celebri donne della storia, che comprende altri quattro saggi riguardanti rispettivamente il mondo greco, il Medioevo, il Rinascimento e il Barocco. Si tratta in tutti i casi di raccolte di vari contributi, precedute da un'introduzione generale del curatore. Nel volume in esame, l'intera storia di Roma, dalla repubblica al tardo impero, viene ripercorsa attraverso l'attenta e minuziosa analisi di alcuni personaggi femminili di rilievo: la vestale Claudia, protagonista del prodigio legato alla traslazione della dea Cibele a Roma, la nobile Cornelia, madre dei Gracchi, Fulvia e Licoride, rispettivamente moglie legittima e concubina del celebre Marco Antonio, Livia, moglie dell'imperatore Augusto, Perpetua, la cristiana che narrò il proprio martirio, Elena, madre dell'imperatore Costantino, Ipazia, filosofa vittima dell'intolleranza dei cristiani di Alessandria e infine Melania, la ricca matrona che volle farsi santa.

Nell'ambito degli studi sulla storia delle donne in Occidente, con particolare riguardo al mondo antico, il volume di Fraschetti si pone con una nuova impostazione: non più generica indagine sulla condizione femminile nell'antichità, ampiamente indagata a partire dagli anni '70 sull'onda del movimento femminista, ma tentativo di costruire una vera e propria "prosopografia al femminile" secondo i metodi e i principi dell'indagine storica attuale, liberando il campo dai pregiudizi e dagli elementi leggendari che hanno accompagnato per secoli alcune celebri donne del passato.

L'introduzione generale di Augusto Fraschetti, rinnovata rispetto a quella dell'edizione italiana, rileva chiaramente le difficoltà di tale operazione e la stessa scelta di donne celebri ne costituisce la conseguenza più evidente. Storicamente le donne furono sempre condannate al silenzio. Nel mondo romano, in particolare, era considerato sconveniente per una donna rispettabile essere oggetto di una notorietà che oltrepassasse le mura domestiche e il ricordo dei congiunti. Le centinaia di stele funerarie, le pitture, gli oggetti muliebri restituiti dagli scavi archeologici sono quasi sempre testimonianze mute di vite per noi irrimediabilmente perdute. Attraverso fonti archeologiche e letterarie, di queste donne possiamo soltanto ricostruire la giornata-tipo, dedicata all'assolvimento di mansioni domestiche, o tuttalpiù l'articolarsi delle varie fasi della vita, col passaggio dallo status di *puella* a quello di *uxor* e di *matrona*. Si avverte ovviamente l'estrema genericità di queste nozioni. Di singole donne romane e delle loro vicende biografiche si parlò esclusivamente nella misura in cui la loro vita si legò a quella di uomini celebri dell'antichità, sorte che, soprattutto nell'età più antica, toccava a ricche esponenti dell'aristocrazia. Tuttavia, anche in questo caso, per le prime fasi della repubblica, più che con vere e proprie biografie, ci dobbiamo confrontare con degli *exempla*, con figure paradigmatiche, divenute simboli viventi di virtù femminili. È questo il caso di Claudia, la cui identità fu addirittura confusa dalle fonti fra due rappresentanti della nobile *gens*

Claudia, una matrona e una vestale. Ed è anche il caso della celeberrima Cornelia, figlia di Scipione l'Africano e madre di Tiberio e Caio Gracco: la sua figura, per quanto nota, è costruita attraverso alcuni aneddotti paradigmatici che ne fanno una sorta di monumento alla *pudicitia*, la cui vicenda personale va faticosamente ricavata per deduzione, cercando di superare la staticità monolitica a cui le fonti l'hanno condannata.

Tra la fine della repubblica e il primo impero le cose cambiarono: il gioco politico, con la sua rete di obblighi, favori e amicizie permise ad alcune esponenti dell'aristocrazia romana di essere personaggi della storia *tout court* e non soltanto della storia delle donne. È il caso di figure femminili che ebbero un'ingerenza diretta sugli affari pubblici, come Fulvia e Livia, ma che, proprio per questo, condivisero il giudizio negativo degli antichi e di alcuni moderni, passando alla storia l'una come avida e crudele, l'altra come abile avvelenatrice. In questo stesso clima approdò alla storia anche una figura come Licoride, attrice-cortigiana che deve la propria fama, non certamente lusinghiera, ai celebri amanti a cui si accompagnò: Bruto, Marco Antonio e Cornelio Gallo, che la cantò col nome di Citeride.

L'avvento del Cristianesimo, almeno nelle sue fasi iniziali, creò nuove figure e nuovi spazi anche per le donne: nascono le martiri e le sante, nasce l'agiografia, che, aldilà degli intenti celebrativi, registra con una certa precisione alcune biografie femminili. È il caso di Perpetua, che, in modo del tutto eccezionale, narra in prima persona gli eventi che precedettero il suo martirio, o di Melania, il cui carattere ostinato e esibizionista, pur nella autenticità della vocazione, emerge con chiarezza ben oltre gli intenti del suo biografo ufficiale. Il Cristianesimo modifica anche la fama delle donne di potere: la conversione dell'imperatrice Elena mise rapidamente a tacere alcune notizie non particolarmente onorevoli, quali le umili origini di locandiera o il sospetto di avere deciso la morte della nuora e l'esilio dei figliastri. Qualche secolo prima la sua figura sarebbe rientrata a pieno titolo nel *cliché* dell'imperatrice protagonista di intrighi di corte; le fonti cristiane ne fecero soprattutto la venerabile madre di Costantino, alla quale si attribuì il (falso) ritrovamento della vera croce.

Interessante infine il caso di una martire pagana, Ipazia, insegnante di filosofia presso Alessandria d'Egitto, erede della scuola di Plotino, barbaramente uccisa dai cristiani e screditata dalle fonti, fino alla sua totale riabilitazione da parte del pensiero laico e illuminista. Ancora una volta, una rigorosa indagine storica fa giustizia delle mistificazioni che si sono avvicendate nel tempo, ridefinendo il ruolo storico di una figura che fu vittima, anche dopo la morte, della propria eccezionalità.

L'impostazione scientifica e filologica dell'opera non sottrae fascino ai personaggi, che anzi ne esce rafforzato, rendendo la lettura un approfondimento tanto necessario quanto godibile nello studio dell'antichità. Sullo sfondo di queste biografie, si svolge l'intera vicenda di Roma, quella della storia ufficiale e quella della storia privata, che possiamo soltanto immaginare. Volendo fare un bilancio, come si può definire la figura della donna a Roma? Come rileva lo stesso Fraschetti, tanto si è scritto sull'argomento, giungendo a conclusioni diametralmente opposte, a seconda delle fonti a cui si accorda la priorità. Occorre inoltre tenere conto del fatto che la condizione della donna conobbe una certa evoluzione attraverso i secoli, come il testo in esame dimostra ampiamente. L'autore ritiene possibile una valutazione soltanto in relazione alle altre civiltà del Mediterraneo, quali quella greca e quella italica, etrusca in particolare. In tale sede, soprattutto in previsione di un'opera rivolta ad un pubblico non esclusivamente specialistico, sarebbe forse stato opportuno qualche ulteriore chiarimento sulla

condizione della donna greca e, ancora di più, su quella della donna etrusca, considerando la rilevanza che le viene riservata dallo stesso autore, magari facendo riferimento ai cataloghi delle mostre più recenti . Il pericolo di fraintendimenti è sempre in agguato e il *cliché* di una donna etrusca libera ed emancipata rischia di essere ancora in voga presso l'opinione pubblica, nonostante gli studi dell'ultimo ventennio abbiano cercato di distinguere fra gli elementi a nostra disposizione e i pregiudizi degli antichi. Certo, leggendo il volume di Fraschetti, non si può che rimpiangere ancora di più la perdita di fonti letterarie etrusche e italiche e gli innumerevoli ritratti mancati, di cui possiamo cogliere il riflesso soltanto nei corredi funerari.

Carlotta Bendi, *Università degli Studi di Bologna*

Gigetta Dalli Regoli. *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*. Firenze: Olschki, 2000. Pp. 82.

La *Santa Lucia* di Michele Agnolo di Pietro sulla copertina di questo volume agisce da peritesto a questo studio della Dalli Regoli in cui illustrazioni e commenti si rimandano reciprocamente, intessendo un *unicum* organico e compatto. Stimolato dall'illustrazione in copertina, il lettore viene subito invitato a scorrere le numerose tavole in fondo al volume per poi iniziare, tramite il sussidio della introduzione e dei cinque capitoli che vanno a comporre il testo-commento, il viaggio di scoperta nell'iconografia caratterizzata dalla presenza della mano e del suo rapporto con gli altri elementi del quadro. La mano assume una varietà di funzioni e di posizioni che ne determinano la importanza *vis-à-vis* il resto del corpo e le altre componenti dell'opera; come dice, giustamente, la Dalli Regoli, la mano "offre o afferra, colpisce o accarezza, solleva o depone, e inoltre accoglie, indica, richiama, respinge, oppure evidenzia inerzia e sospensione di movimento, e con tutto ciò contribuisce in modo determinante alla comunicazione" (9). La studiosa circoscrive la disamina al binomio gesto-mano, gesto-braccio; nella prima parte dell'introduzione vengono esaminati, in ordine cronologico, alcuni dei più significativi trattati attinenti al linguaggio visivo: dal *Libro dell'arte* del Cennini di fine Trecento agli studi del Della Porta e di altri Seicentisti. Da questa panoramica si evincono i parametri che sottendono i capitoli che seguono: "la rappresentazione del gesto filtrata attraverso l'interpretazione dell'artista, nonché [il] rapporto tra gestualità e contesto" (22).

I titoli dei capitoli che seguono indicano la tematica che vi sarà illustrata con dovizia di esempi; dal primo, "Nodi di mani: incontri e scontri, raccoglimento, preghiera, pianto", si vogliono selezionare due opere. I *Mori* del Monumento di Pietro Tacca (Livorno, 1615-30, figg. 41, 42), giganti le cui mani sono incatenate dietro la schiena, sono una vivida e impressionante testimonianza di come le mani stanno a raffigurare la prigionia e come il rapporto tra le mani e la muscolatura dei corpi sta a indicare lo sforzo che imprimono alle catene nel vano tentativo di spezzarle. L'autore ha inciso per quattro volte la propria firma sul podio su cui si trovano i *Mori*, quasi a ribadire la sua dichiarazione, da artista e da cittadino, dei principi di libertà simboleggiati dalla statua. Ad esemplificare il pianto, l'affetto, il cordoglio che collegano i vari attanti in una serie di quadri dal tema religioso, basti ricordare due opere di Giovanni Bellini: la *Pietà* di Brera (1460-65) e quella della Pinacoteca Vaticana (1465-70). L'intreccio di mani porta lo sguardo a soffermarsi prima su di esse e poi sui personaggi presenti: nel primo caso le

mani, squarciate dai chiodi, sono messe in risalto da quelle vive che sorreggono il corpo del Cristo (fig. 27), mentre nel secondo la mancanza di visibili ferite sulle mani invita, in una spirale ascendente, a soffermarsi prima sulla ferita del costato e poi sull'espressione di dolore del Cristo deposto. Alquanto differente è la casistica del capitolo intitolato "L'atto di sorreggere, mostrare, offrire" in cui la serenità e pacatezza dei temi rappresentati può essere simboleggiata dalla *Madonna con S. Anna* del Masaccio (1424-25, fig. 54) dove le mani tengono in una posizione di primo piano il figlio paffutello che comunica il suo rapporto con la madre appoggiando la manina sinistra sul braccio destro della Madonna mentre la destra è alzata in segno di benedizione ma anche di gentile comando.

Il capitolo dal titolo "La mano e il libro" è anticipato dagli esempi che si trovano in quello precedente intitolato "La mano enfatizzata"; qui troviamo — oltre al famoso *Giovane con medaglione* di Sandro Botticelli (fig. 87) — due quadri di Carlo Crivelli in cui il libro occupa la parte centrale. Nel primo (fig. 96) il libro è tenuto da una sola mano, quella sinistra, le cui dita (specie l'indice e il medio) afferrano il volume e lo stringono al petto con forza; simultaneamente la destra descrive, tramite l'apertura enfatizzata della mano (come si fa quando si gioca alla morra), un gesto che porta lo sguardo ad alzarsi e posarsi sulla mano sinistra e da qui sul viso del lettore rivolto verso l'alto. Alquanto diversa è l'atmosfera del secondo quadro (fig. 97) in cui un chierico si concentra su un libro tenuto aperto da ambedue le mani; in questo quadro regna la pace e la tranquillità. Dalli Regoli introduce questo capitolo sulla mano e il libro con una attenta precisazione tematica a distinguere tra il Medioevo, quando il libro in questione è solitamente un codice di proporzioni medio-grandi che richiama i volumi della Sacra Scrittura, e i secoli successivi quando "il libriccino che sta in mano è soprattutto il libro di ore privato, e dunque evoca la preghiera, la devozione, il rispetto della parola divina" (51); basti qui ricordare l'*Annunciazione* di Simone Martini (figg. 106, 107). In quest'opera il corpo di Maria è quasi totalmente nascosto dai drappi della veste ma la mano sinistra è scoperta e trattiene un volumetto; tra le pagine di questo ha inserito il pollice a uso di segna-libro. Simile è la funzione della mano nella *Madonna Alba* di Raffaello (fig. 108). Ma la mano 'segna-libro' viene dipinta anche per segnalare la presenza di testi non sacri; per esempio, nel ritratto di *Ugolino Martelli* del Bronzino il personaggio raffigurato segue con un dito il testo dell'*Iliade* mentre con l'altra mano sorregge un libro del Bembo (fig. 120); e, sempre del Bronzino, è il ritratto della poetessa *Laura Battiferri* (fig. 121) che indica con una mano dalle dita lunghe e affusolate un sonetto del Petrarca.

Nell'ultimo capitolo, "Il braccio e la mano", Dalli Regoli passa in rassegna alcuni quadri in cui il personaggio alza il braccio per attirare su di sé l'attenzione. Fra le soluzioni più rappresentative di tema religioso si ricorda la *Deposizione nel sepolcro* (fig. 133) del Mantegna dove la Madonna è raffigurata con le braccia tese in aria e le palme delle mani rivolte al cielo mentre tra quelle profane si segnala *Storie di Venere* (fig. 137) di un collaboratore di Lorenzo di Credi dove la posizione delle mani ha due funzioni: una vicina al corpo, a protezione del seno destro, mentre la sinistra vuole allontanare con tutto il braccio l'avvicinarsi di Eros. Con queste ed altre osservazioni sulle varianti del tema del braccio e della mano nell'opera di un gran numero di artisti, si chiude questo attraente volume della Dalli Regoli. Il volume è corredato di una ricca e aggiornata bibliografia e di un indice di nomi che facilita la consultazione dei passi relativi agli autori citati e, indi, delle tavole fuori testo.

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

L. Scorrano, *Il Dante "fascista". Saggi, letture, note dantesche*, Ravenna, Longo, 2001.

Il volume raccoglie una serie sostanzialmente omogenea di contributi saggistici dedicati alla storia della interpretazione dantesca, secondo una duplice ma complementare e contigua direttiva di ricerca. La serie di letture dantesche "istituzionali", con scoperti fini divulgativi ma corredate anche da approfondimenti critici e nuove prospettive teoriche (cfr. *'Inferno' XIII: un orizzonte di negazione* 9-28; *Dall'abbandono alla bontà riconquistata ('Purgatorio' III)*, 29-50; *«per aquella valor». Il canto XXVI del 'Purgatorio'* 51-68) viene avvicendata — previo un intervento di transizione oculatamente inserito a fungere da diaframma tra le due sezioni distinte dell'opera e riguardante la libera reinterpretazione e riscrittura letteraria del poema nell'autobiografia di Cellini (cfr. *«Gli ha letto Dante». Occasioni dantesche nella 'Vita' del Cellini*, 68-88) — da una batteria di saggi dedicati alla intertestualità dantesca nella letteratura italiana novecentesca, che si riconduce alle precedenti pubblicazioni dell'autore relative alla presenza retorica e lessicologica del vocabolario della *Commedia* e delle altre opere dell'Alighieri nel linguaggio critico e letterario e nel costume culturale contemporaneo: basti citare a titolo esemplificativo *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento* (1994) e *Tra il "banco" e "l'alte rote". Letture e note dantesche* (1996).

Scorrendo i titoli dei capitoli dedicati alla risonanza del repertorio semantico, filosofico e poetico dantesco nel secolo scorso, passiamo in rassegna in via prioritaria *Il Dante "fascista"*, saggio che ovviamente ispira il titolo del volume, per ovvie ragioni di carattere editoriale dovute alla valenza etico-politica centrale del contrasto tra il padre della letteratura universale, artefice di un disegno teologico e cosmologico di portata antropologica soprannazionale ed ecumenica e fautore di una concezione organica ed unitaria del sapere enciclopedico globale, e la perentoria svolta nazionalistica ed autarchica, angustamente campanilistica, imposta dai commentatori danteschi politicizzati ed indottrinati di assolutismo ideologico nella celebrazione ridondante ed unilaterale della sua figura civile di imperterrito difensore della tradizione culturale italiana (89-125). Scorrano ricostruisce abilmente le fila logiche e strategiche di questa strombazzante distorsione interpretativa, ostentatamente antistorica e filologicamente inconsistente, condotta all'insegna della più sfacciata e forzata destoricizzazione del pensiero filosofico dantesco, sovrapposto nel contraffatto immaginario simbolico della informazione ufficiale ai fermenti nazionalistico-imperialistici mutuati dalla eredità risorgimentale e manipolato in vista della preordinata, cieca e totale *fascisticizzazione* del creatore dell'ineffabile ed indecifrabile mito figurale del *veltro*. La deliberata strumentalizzazione ideologica di questo passo cruciale per l'esegesi della *Commedia* degenera persino nelle artificiose e incongrue patenti di precursore dell'imperialismo e di preconizzatore legittimante dell'avvento hitleriano, fabbricate artatamente e fraudolentemente dalla monolitica e centripeta macchina propagandistica del regime.

Si succedono quindi in linea di continuità tematica e prospettica *Dantismo 'trasversale' di Sereni* (127-67); *Luca Mansi quasi Bonconte*, sulla ascendenza morfologica letteraria dantesca di un personaggio di Moravia (168-80); *Dante, Piovene e 'Le stelle fredde'*, unico inedito della silloge, (181-96); *Microdramma "dantesco" in un romanzo di Alberto Bevilacqua*, eletto a epigrafica ma pregnante nota conclusiva e investito di una plusvalenza quasi emblematica dell'intero percorso esegetico itinerante (197-201).

Scorrano rimane fedele all'indicazione metodologica basilare che consiste nel

ricercare, registrare e ordinare, secondo la teoria della ricezione comparata nella sua doppia diramazione diacronica e sincronica, le tracce della sterminata e plurisecolare odissea intertestuale e metatestuale toccata al *monumentum* letterario per eccellenza. Vale la pena di citare la premessa dell'autore che sintetizza tutto il suo *modus operandi* anticonvenzionale e scettico rispetto alle dottrine interpretative tradizionali, pretenziose e totalizzanti rispetto alla polisemia illimitata insita nell'architesto letterario per eccellenza del canone occidentale: "La 'Lectura Dantis', se la si consideri fuori da irrigidimenti istituzionali o da configurazioni di un liturgismo ripetitivo e la si guardi invece come una delle più libere flessibili forme di accostamento al testo del poeta, si configura non vincolata dalle strettoie di un 'genere' particolare ma aperta a un'ariosa frequentazione del testo, sicché in essa si possono scegliere percorsi differenti e praticare modi di approccio ciascuno in sé plausibile e tutti insieme concorrenti a una fervida esplorazione della pagina dantesca. [...] Oggi che nuovi modi della lettura s'impongono o, solo, si propongono è possibile scorgere con chiarezza quanto giovi quella libertà di trattamento e a consentire al lettore di utilizzare una sua particolare chiave d'accesso al testo di cui voglia proporre un'interpretazione globale o solo illuminare alcuni caratteri". (7).

Con questa misura metodologica duttile e disponibile a slittare dall'esegesi testuale all'accertamento delle molteplici filiazioni storico-culturali di un testo irriducibile ad una prospettiva interpretativa univoca, Scorrano evidenzia sempre più dichiaratamente il disegno metaletterario e metacritico ad un tempo, già parzialmente perseguito nelle altre tappe saggistiche, che guida l'accostamento aggiornato e indipendente alle problematiche suggestive e attuali evocate dalla fisionomia archetipica del capolavoro letterario per antonomasia. Lo studioso stigmatizza l'angusta dimensione accademica della tradizione critica, spesso conservatrice ed inerte, e si adopera per liberare nuove potenzialità semantiche inesplorate dell'universo poetico dantesco, che risaltano più nitidamente attraverso un confronto serrato e acceso con le sue diramazioni poetiche più disparate ed eccentriche. Scorrano effettua un'oculata e motivata *mise en abîme* di un referente ipotestuale così prestigioso e coinvolgente, che si presta ad ennesime riletture e reinterpretazioni, proprio grazie ai suoi numerosi, eclettici e frammentari rispecchiamenti ipertestuali ed alle riscritture sovente decontestualizzanti, strumentalizzanti e persino parassitarie, se non scopertamente parodistiche e dissacratorie, che pullulano nel fervente e poliedrico, forse anche ipertrofico e giunto al limite dell'entropia, panorama letterario contemporaneo costellato di adattamenti, rifacimenti e trasposizioni arbitrarie, anarchiche, in alcuni casi antagonistiche, dei classici. L'esegeta dantesco adotta sia per i saggi di critica filologica sulla *Commedia* che per le ricognizioni ermeneutiche sulla riutilizzazione del dettato dantesco in ambiti poetici moderni lo stesso identico taglio metodologico, omogeneo, spigliato e coerente con l'intento esposto nella premessa. Mira infatti ad individuare nell'oceanica varietà di significanti polisemantici che infittiscono l'ordito stilistico dell'opera alcuni elementi simbolico-figurali salienti, declinati nelle numerose varianti accreditate dalla tradizione lessicologica dantesca, che individuano un paradigma assiologico pregnante per decifrare la chiave di lettura dell'intero brano.

Questo principio analitico viene applicato con eguale rigore teorico e scrupolo tassonomico all'episodio di Pier delle Vigne, gravitante intorno ad un archetipo di negazione della vita, che si alimenta a sua volta di termini chiave appartenenti alla famiglia semantica cruciale della *selva* (10-25), ed al canto III del *Purgatorio*, dominato dalla costante figurale della fuga verso la bontà riconquistata e ruotante sui segni basilari correlati *monte* e *andare in suso* (29-34). Lo stesso schema permea ovviamente anche la

ricostruzione della struttura semantico-figurale del canto XXVI sempre del *Purgatorio* ma con l'introduzione di una variante: l'avvicendamento in questo canto di transizione del simbolo iniziale dell'*orlo*, fattore di contiguità con il canto precedente, con quello dell'*ombra*, più appropriato al tenore del brano.

Il saggio sulla presenza di calchi e suggestioni dantesche in Cellini riprende alcuni centri semantici fondamentali di natura agiografica e di ordine strutturale ascendente che caratterizzano il disegno piramidale della *Commedia* e li rapporta alla concezione eroica rinascimentale, esemplare ed ultrabiografica, che permea la *Vita* letteraria del celebre scultore (69 segg., soprattutto 84).

Il contributo sulla fortuna dantesca all'epoca del fascismo indaga, come abbiamo analizzato, sul rapporto ambiguo e parassitario intrattenuto dall'ideologia nazionalista del regime e la cristallina e universalistica concezione storico-politica dantesca, sviscerandone le ragioni recondite individuabili nella bieca e cinica strumentalizzazione propagandistica del classico letterario (106 segg.). Per definire il dantismo di Sereni, Scorrano ricorre all'aggettivo *trasversale* che indica una vasta gamma di inflessioni letterarie indirette e mediate, atte a sfumare in termini indeterminati ed impalpabili il calco testuale dell'espressione verbale dantesca, onde creare una sorta di diaframma poetico definibile con l'ausilio del neologismo concettuale coniato dall'autore: la onnipresente e distintiva *purgatorialità* che delinea e sancisce l'intera parabola evolutiva della lirica sereniana (166-67). Le annotazioni critiche riservate alla corrispondenza intertestuale esplicita tra il personaggio dantesco di Bonconte e il protagonista de *La disubbidienza* di Moravia meritano di essere segnalate perché puntualizzano uno dei possibili approcci novecenteschi al mito di Dante: il riuso metaculturale del classico in ottica antiletteraria e trasgressiva (169-70). Relativamente al bifronte e ancipite percorso di riappropriazione dantesca operante nel romanzo lirico e allegorico *Le stelle fredde* di Piovene, Scorrano effettua una ricognizione particolarmente approfondita sul piano narratologico in vista dello *sdoppiamento* assiologico tra l'orizzonte cristiano-occidentale della gerarchia oltremondana nella *Commedia* ed il suo *azzeramento* parodistico nella concezione scalare ed amorale dell'aldilà metafisico ma non teologico professata da Piovene tramite il suo portavoce letterario Dostoievski (181-82).

La rassegna viene emblematicamente chiusa da un sorprendente e spiazzante avamposto microdrammmatico contenuto all'interno di un romanzo sperimentale di Bevilacqua, all'insegna dell'archetipo del *viaggio*, comune denominatore tematico e figurale tra due opere poeticamente agli antipodi, quali appunto la "transumanante" e trasfigurante *Commedia* "divina" ed il prosaico e documentaristico romanzo a tesi *L'occhio del gatto* (197-98). Scorrano coglie l'occasione di questo incorporamento subliminale di sequenze dantesche nel montaggio scenico di un servizio bellico da parte del protagonista per sottolineare la presenza costante nel continuum poetico novecentesco del tema mitico del *pellegrinaggio* alla ricerca della conoscenza e della palingenesi umana che costituisce il nucleo generatore primario dell'intera architettura semantica della *Commedia*. Lo studioso ribadisce in ultima istanza le inesauribili potenzialità intertestuali di un motivo letterario e culturale che si discosta gradualmente dal suo remoto anche se intramontabile *architesto* medievale di riferimento e viene ripetutamente recuperato e riscritto in ennesime riedizioni modernizzanti, all'insegna di un'incessante e vertiginosa operazione di *palinsesto* (in senso naturalmente genettiano) destinata a protrarsi fino ai giorni nostri.

Nicola Bietolini, *Roma*

R. W. B. Lewis. *Dante*. New York: Penguin Putnam, 2001. Pp. 197.

In 1966, Thomas Caldecott Chubb observed in his full-length biography of Dante (*Dante and His World*) that more had been written about the poet than could ever be read — even if reading were one's full-time occupation. Today, our choices in reading about Dante continue to expand: on one end, the comprehensive work edited by Lansing and Barolini (*The Dante Encyclopedia*), on the other, the latest book by R.W.B. Lewis. If Lansing and Barolini have produced a work of size and grandeur, Lewis has produced a work analogous to that of the great miniaturists Liberale or Zoppo — a wisp of a book, but nevertheless a beautiful portrait drawn with color and texture. What makes this book particularly interesting is Lewis's own encyclopedic knowledge of English and American literature, and his ability to identify Dante's influence on many of the most notable authors in literature.

Lewis's book is marked by clear, crisp writing and an economy of style that fits perfectly into the framework of the Penguin Lives series. Lewis never loses track of his audience, the general reader, and integrates examples from previous scholarship to illustrate his points without overwhelming non-Dantean scholars. Carefully selecting events, popes, and poetry, Lewis contextualizes the poet's life, allowing the reader to grasp the forces that shaped Dante and inspired him to action. Lewis has delivered a rare treat, an artfully crafted and thoroughly readable book.

Dante begins with a description of a fundamental aspect of 13th century Florentine life, a fight (ambush and murder, actually) between two families. This incident, described in the *Comedy* by Cacciaguida, precipitates a period of civil unrest that cascades through Florentine life for decades. The incident is memorialized by a plaque on the Ponte Vecchio, the reference to which is included in Lewis's informative and eclectic bibliographical notes. And so, 50 years before Dante's birth, the events on the Ponte Vecchio begin a factionalism that eventually lead to Dante's banishment from Florence. By chapter's end, Lewis has sketched the outline for the arc of Dante's life. Tracing the development of Florence, beginning with the battles between Guelphs and Ghibellines, Lewis introduces the milestones that will figure prominently in Dante's biography. As the chapter closes, Lewis has guided the reader to a time after Dante's death, to the moment when Giovanni Boccaccio has finally been given permission to lecture in Florence about the poet he greatly admired. Boccaccio opens his lecture with the story of Dante's ancestry, a story that begins with Cacciaguida describing the events that led to the ambush on a bridge in Florence.

In the subsequent six chapters, Lewis describes Dante's life choosing roughly 10-year periods to move the biography along. In chapter two, he presents the genealogy of the Alighieri family, the growth of Florence, and the happy coincidence of Dante's first glimpse of Beatrice Portinari, whose family were his neighbors. With sufficient detail, Lewis takes us to and through the moment when Dante becomes enveloped in his longing for Beatrice, a moment that marks a notable shift in his life. Lewis, relying on Dante's *Vita nuova*, describes the language with which Dante begins to elevate Beatrice to the status of the immortals, telling us that "She seemed no child of mortal man but of God" (25). Lewis suggests that Dante's thinking about Beatrice was shaped by the visual images he absorbed as he walked through the churches of Florence.

Tuscany was a bloody place during the 1280s and 1290s. Lewis describes these

years as a transformational period in Dante's life. As a starting point, Lewis takes Dante's first greeting from Beatrice, nine years after the moment he first saw her. This encounter with Beatrice brought about the first of Dante's dream-like experiences and caused him to begin writing the sonnets that would become his *Vita nuova*. The 1280s were also a time when Dante began expanding his cultural horizons. This broadening, Lewis explains, was largely the result of the influence of Bruno Latini, Dante's role-model as a man of letters and public affairs. The presence of Latini contextualizes an important aspect of Dante's life as Lewis contends that the structure of Latini's writing prefigured the *Comedy*. Here, Lewis cites the work of Bargellini (*Vita di Dante*) as most persuasive on this point. Of course, for Dante's biographers, the unanswered question is: If Latini was so important to Dante, why was he placed in Hell? Perhaps, Lewis suggests, we should consider applying Harold Bloom's theory concerning "the anxiety of influence" (that is, a literary figure discounting the importance and/or influence of his predecessor) in order to better understand Dante's literary treatment of Latini. For Lewis, the analog to Dante and Latini is that of Henry James discounting the influence of his literary forebear, Nathaniel Hawthorne.

In late 1287, Beatrice Portinari is married and the conditions are set for the next major change in Dante's life. Using examples from "three confessional sonnets" (49) that Dante later uses in the *Vita nuova*, Lewis takes the reader across the late 1280s. Within this period we learn of Dante's use of the *dolce stil nuovo* (sweet new style) and how Dante credited a predecessor in its development. As Lewis makes clear, however, Dante also emerges as a man who moves seamlessly from poet to warrior and back again as necessary. Here, Lewis proposes the parallel with the American writer Walt Whitman, who was equally adept in his own time.

In the spring of 1290 Beatrice dies. Now, Dante's longing for Beatrice in this world shifts to elevating her in the next. Dante places her in a type of poetic purgatory for he resolves to '"to write no more of this blessed one until I could more worthily treat of her'"(61). Dante's statement is, as Lewis points out, the foretelling of his great poetic work. Lewis next explores the period from the middle of the 1290s to the early 1300s. Discussing the time immediately after Beatrice's death, it is clear that Dante struggled between his grief for Beatrice and his passing attraction for another woman. By 1295, however, Dante sought solace in the reading of philosophy and theology. The general reader might not make the connection between Dante's work and the writing of Thomas Aquinas. However, Lewis supplies the details, which are critical in that Aquinas provided the fundamental doctrinal structure of the *Comedy*. Lewis also judges this time to be when Dante becomes something richer — "a poet who commanded the language and ideas of the major classical schools of philosophy [...] of the thirteenth century"(65).

Thus armed, Dante began the overtly political phase of his life. As recounted by Lewis, Dante moved rapidly through the political ranks in Florence, culminating with his election as one of the city's chief magistrates. Here Lewis describes a confluence of events that militated against Dante's intention of governing in a Florence-first fashion, devoid of local factionalism. In the instant, the consequences of an earlier Florentine law now provided two prominent families (the Donati and the Cherchi) with the opportunity to engage in the second most gratifying of all Florentine pleasures, retribution (making money being the first). Lewis does a fine job of relating a complex story and separating the characters for the reader. It was an important moment in Dante's life because he was compelled to choose sides. He opted for neither Donati Blacks nor Cherchi Whites, but

for the welfare of the city. Contemporaneously, Pope Boniface VIII, attempted to gain influence over an area just south of Florence. With some pre-Machiavellian sleight of hand, the pope managed to start a small war to achieve his ends. Dante, according to the limited accounts available, believed the pope's intrusion had to be blocked. And so the Florentines who were thought by the pope to be, as Lewis describes, "good Guelph citizens" (79) now began to incur the displeasure of Boniface. The pope's animosity took form in the army of Charles of Valois, whose forces threatened Florence. In a council meeting, Dante voted against any compromise with Charles and his forces. Alternatively, the Florentine government chose to send Dante and two others to meet with Boniface to assert the loyalty of Florence to papal authority. The mission failed. Charles's army seized Florence, the Blacks returned to power, and Dante's White Guelphs were expelled. Dante's fate was sealed; his enemies exiled him and subsequently condemned him to death.

The final chapters of *Dante* follow the poet into exile from Florence. At first, he drifted from Verona to Padua to Bologna. After abortive attempts to join others in trying to dislodge the Blacks from Florence, Dante made his final break with the exiled White Guelphs. Although Dante may have continued this activity, Lewis moves along to focus briefly on Dante's next writings, *De Vulgari Eloquentia* and *Convivio*. Here Lewis discusses the genesis of these works and Dante's intention that the *Convivio* repair his sullied post-exile reputation. Lewis notes that in the last book of the *Convivio* there seems to be "another large swing of Dante's mental and imaginative energy, from love and philosophy to the world of human affairs" (99). This transition is continued in the last canzone he wrote before beginning the *Comedy*, the canzone known by its initial phrase "Amor, da che convien pur ch'io mi doglia" ("Love, since after all I am forced to grieve for others" 99). Whether the canzone refers to a real woman or to Beatrice is uncertain; there is no definitive source. Lewis's interpretation is that there was a real woman who strongly attracted Dante, but that she was replaced in the poet's imagination by Beatrice. Lewis suggests this canzone is history's first glance of Beatrice, whom readers encounter on the summit of Mount Purgatory in the *Comedy*.

Now, Lewis turns to a discussion of the *Comedy*. He starts with one of the most famous opening lines in literature, "Nel mezzo del cammin di nostra vita [...]" ("In the middle of the journey of our life [...]"), describing it in evocative terms: "such is the ever-echoing opening of the *Inferno*" (102). Lewis then identifies the first characters and features of the *Comedy*. These are particularly important pages for non-scholars seeking to understand the multi-layered symbolism of Dante's work. With respect to his (and others') analysis of the *Comedy*, Lewis indicates that the process began with Dante himself who wrote in 1319 that the *Comedy* was not limited to a single meaning. Regarding analysis in the modern era, Lewis describes a four-level approach used in American literary criticism during much of the last century. Whether this approach has continued merit, Lewis leaves unsaid. He does say, however, that his emphasis will be "most simply, the poetry of Dante's autobiography" (105). And so Lewis guides the reader through the journey taken by Dante and explicates passages from the *Comedy* to identify the ever-darkening levels of the *Inferno* and illustrate the moral scaffolding of Dante's thinking.

In the penultimate chapter, Lewis recounts the events in Dante's life during the period 1310-1319. With the *Inferno* almost complete, Dante is reawakened to the political turmoil of the day. In 1313, he believed that the imperial conquest of Tuscany was

imminent and completed *De Monarchia,* which he had begun about 1308. Dante believed that it was the duty of educated people to speak forcefully about the political issues of the time. Shifting attention slightly, Lewis completes this period of Dante's life with a description of the time Dante spent in Verona (c.1312-1318). Taking advantage of wonderful working conditions, Dante revised the *Inferno,* wrote and edited the *Purgatorio,* and began the *Paradiso.*

The last chapter of Lewis's book starts with Dante still residing in Verona and with most of the *Purgatorio* completed. Threatened by war, Florence offered its exiled citizens pardons to return and help defend their city. Dante rejected the terms of the offer and the incensed Florentines imposed a second death sentence on him, extending this penalty to Dante's sons. Despite Dante's having written almost nothing directly about his family, Lewis provides brief details about Dante's three sons and his daughter, Antonia. At about this time Dante relocated from Verona to Ravenna, accepting a well-timed invitation from Guido da Polenta, lord of Ravenna. The city afforded Dante innumerable delights: a host who was an ardent admirer of his work and the company of other Florentine exiles. In this atmosphere Dante completed the *Paradiso.* Lewis completes his task, also, with a sweeping synthesis of the *Paradiso,* beginning with Dante's ascension through the lower planets and illuminating the historical and allegorical elements. By 1320, with the *Paradiso* complete, Lewis implies that Dante enjoyed his reputation and even perhaps his situation. Whether at the end of his life he was happy or not is unanswerable for his death was premature.

In the last few pages of his book, Lewis enumerates a list of who's who in American and English literature, all of whom incorporated Dantean images in their work. But despite a list that includes Shelley, Browning, Emerson, and Eliot, for Lewis, only Shakespeare approaches the universal presence of Dante. For those who first discover Dante through this book, there could be no better introduction; nor could there be a better argument as to the lasting influence of the poet.

Gregory Francesco Blanch, *New Mexico State University*

Ignazio Baldelli. *Dante e Francesca.* Saggi di Lettere Italiane 53. Firenze: Olschki, 1999.

Amid the numerous critical commentaries on the Paolo and Francesca episode published in recent years, Professor Baldelli's monograph on *Inferno* V is admirable, among other things, for its frank and enthusiastic elucidation of the nuanced wordplay, technical virtuosity, and metrical sophistication of the much-loved canto. Not that Dante's mastery of his art is at issue here; however, contemporary readers may be less inclined to indulge in the practice of reading the *Commedia* aloud for themselves. In this elegantly presented volume, the memorable tercets from *Inferno* V are placed under scrutiny in a way that captures, for the modern reader, the exhilarating aural-oral dynamics of Dante's verse. Professor Baldelli repeatedly urges the reader to experience first-hand the poetic resonance of the canto, to scan aloud the famous tercets in *Inferno* V in order to appreciate more fully the effect of Dante's impressive linguistic range, from the recording of accent stresses and the use of alliteration and *enjambement,* to dramatic intonation and the complex psychological interplay reported through the direct speech of selected infernal inhabitants.

At the same time, the meeting with the souls of Paolo Malatesta and Francesca da Rimini is historically foregrounded in order to reveal the political and historical context of the episode: the precarious and shifting network of political alliances and hostilities whose barely disguised tensions led to constant acts of violence and subterfuge among the ruling families of the day. In particular, Professor Baldelli brings to the fore the intransigent and rapacious nature of the Malatesta clan, whose treacherous *modus operandi* resembles that of other powerful ruling families in the thirteenth-century, and whose strong dynastic links with the Guidi da Romena are made evident: "La nobiltà dell'Appennino toscano e quella romagnola erano profondamente legate sul piano dinastico e sul piano degli interessi politici e domestici" (27). The author offers a convincing overview of the influence of contemporary and historical events regarding communal politics, dynastic ambitions and successions, factional tensions, and documented evidence of inter-familial feuds and bloodshed. The consequences of such familial conflict are roundly condemned by the Florentine poet as a source of political and social unrest and division. Baldelli makes special mention of the presence of Malatesta family members and their cohorts in Dante's grim congress of traitors: "Dante, per altro, insiste spietatamente sui Malatesta (e su chi era con loro connesso) come naturalmente traditori, ospitati o ospitandi nella Caina (Gianciotto), nella Tolomea (Malatesta e Malatestino, padre e fratello maggiore di Gianciotto), nella Antenora (Tebaldello Zambrasi)" (29). Elsewhere in the volume he reminds us of Dante's unashamed documenting of the Malatesta clan's ferocity and frequent resorting to brutal acts of violence in order to maintain their power base: "Dante insiste duramente sui Malatesta (e su chi era con loro connesso), come naturalmente traditori, ospitati o ospitandi nel cerchio infernale dei traditori" (56).

In making judicious critical links, Professor Baldelli employs a wide variety of literary sources, classical and other (and here Dido acts as an important reference point), in order to provide a sensitive articulation of the thematics of *Inferno*'s Second Circle. Along the way, the author focuses attention on Boccaccio's lively recreation of events concerning the adulterous pair. Nevertheless, he reminds us that historical evidence on the lovers is scarce, with no proven historical record in existence of the homicide of Paolo and Francesca. He also makes due reference to Dante's *Convivio* and *Epistole*. Here, Baldelli's wide knowledge of the rich lode of critical glosses, from contemporary to fourteenth-century commentaries that have shaped readers' views and ignited academic controversies over many centuries since Dante first highlighted the fate of the "due cognati," offers an invaluable source of in-depth critical commentary.

In the preliminary section of the volume, Baldelli details the dramatic contrast between the attenuated and rarified atmosphere of *Inferno* IV and the inhabitants of Limbo. He notes the turbulent, violent, and brutish elements that characterise the opening tercets of *Inferno* V, concluding that "lo stacco del cerchio dei lussuriosi dal Limbo è dunque fortissimo" (5). His overview thus identifies a "dramatic continuity" linking *Inferno* III with *Inferno* V (with Limbo seen as an interlude), insofar as the aural intensity and drama accorded to these two cantos have a poetic commonality. According to Baldelli, the disparity between Limbo and the Circle of the Lustful is mediated most forcefully by Dante's use of accented first syllables, consonance, distinctive rhyme clusters, and a veritable *mêlée* of verbs relaying the charged atmosphere of the abode of the lustful sinners. Indeed, the author asserts that the dramatic appearance of Minos sets the tone for the tormented souls being buffeted by the merciless, howling wind of the

Second Circle.

In tracing the Virgilian sources of Minos's characterization, for example, Baldelli underlines the fusion of demonic with bestial and human that underscores Dante's depiction of the snarling, infernal judge, "umano mescolato di bestiale" (6). The detailed analysis of the linguistic devices, such as the placement of accents on the first syllable in the four tercets that constitute the presentation of Minos, strengthens the forceful intonation of the episode and underscores the ferocity of the overall effect: "La presentazione di Minosse, che costituisce come il prologo del canto, è dunque di poesia altamente intonata e insieme di grande violenza" (7). The author's detailed gloss highlights the ever-present, whirling, tempest wind in *Inferno* V, "la bufera infernal," and how the poet's elemental backdrop proves influential in the linking of echoes, rhythms, repetition, and alliteration: "La bufera si fa possente sottofondo costante di tutto il canto, in una fitta eco di parole, di ripetizioni, di allitterazioni, di rime anche interne" (9), together with the interplay of setting with characters: "[...] la violenza della bufera coinvolge la violenza della presentazione dei dannati" (9). The critic's marshalling of lexical items, cluster groups of nouns, adjectives, and such like, reveals a closely observed morphological schema, incorporating the use of latinisms, references to Benvenuto da Imola's commentary, variants and phonetic links, syntactical devices, anaphora, rhythmical echoes, and repetition. The bird similes, too, are sensitively analysed for their classical sources, musicality, lexical echoes, and figural significance. Moving seamlessly back and forth through the *cantica,* as indeed the entire poem and the breadth of Dante's *oeuvre,* the author's focus on the linguistic features of the episode and his expression of the textual cohesiveness of the infernal encounters are convincingly presented.

Professor Baldelli gives due recognition to the unifying elements in *Inferno* V, such as Francesca's inclusivity of Paolo in her discourse with the Wayfarer, "segno dell'assoluta solidarietà di Francesca e di Paolo nell'amore, nel peccato, nella morte, nella dannazione" (48), with a particular gloss on the evocation of the earthly kiss and its sensual quality. His reading signals the unique nature of the image: "[...] questo è l'unico bacio sulla bocca in tutte le opere di Dante, in versi e in prosa, in volgare e in latino" (69), and then describes its dramatic effect within the episode: "Francesca sente ancora su di sé l'intensità di questo bacio, e sente la commozione di Paolo, *tutto tremante*, 136" (69). He also discusses the importance of "la pietà" as a recurrent motif: "La pietà è dunque il motivo poetico e musicale di più grande rilievo, che lega il canto in tutte le sue parti" (61). Most importantly, Baldelli underscores the centrality of love as a theme in the *Commedia*: "Nell'opera dantesca, e in particolare nella *Commedia*, è patente l'assoluta centralità dell'amore, dell'amore umano, in tutta la sua scala, e dell'amore divino come fonte della creazione del cosmo, di cui l'uomo, l'amore infinito per l'uomo, sono il centro e la ragione" (73-74). He rightly observes: "[...] nella *Commedia* si realizza la centralità dell'amore come realtà *soperchievole* nella poesia di Dante, sia come poeta (peccatore) carnale, sia come poeta (filosofo) dell'amore, sia come poeta del *poema sacro*, nell'identificazione appunto dei valori poetici incentrati sulla tematica dell'amore e dell'amore-passione" (74). In this context he examines briefly the lascivious Carlo Martello, Cunizza da Romano, Folchetto da Marsiglia, Raab and the lustful sinners in the *Purgatorio*. In Baldelli's view, *Inferno* V constitutes "il testo poeticamente più alto in cui Dante identifichi il suo sentimento verso la passione amorosa con l'amore di Francesca e di Paolo" (87).

Professor Baldelli's monograph offers readers an informative and detailed study of a well-known and popular episode. His breadth of scholarship is admirable and readers will find the numerous themes examined in the volume of absorbing interest.

Diana Glenn, *Flinders University of South Australia*

Guy P. Raffa. *Divine Dialectic. Dante's Incarnational Poetry*. Toronto: U of Toronto P, 2000. Pp. 254.

In his introduction to the text, Guy P. Raffa observes that the Incarnation — the descent of the divine Logos into humanity — has a logic of his own, a logic that violates the Aristotelian principle of non-contradiction whereby the same subject cannot be both one thing and its opposite at the same time. The Incarnation is paradoxical in nature: a union of two natures in a single person, the same subject — Christ — is at once completely human and completely divine. Raffa calls this structure a "paradoxical 'both-and' doctrine" (5) and argues that in Dante's *Comedy*, it is not only limited to representations of the man-god, but it is also "the mainspring of what has come to be known as a 'dialectical' Dante" (6). Speaking of Dante's work as "dialectical" implies the recognition that the poet does not have a definitive "either-or" solution, but a "both-and" approach to theological and non-theological issues.

The first chapter of the book, "Divisive Dialectic: Incarnational Failure and Parody," is divided into two sections, each identifying an important early stage in the development of Dante's incarnational dialectic.

In the first section, "Incarnation *Manqué* in the *Vita nuova*," the author argues that Dante dramatizes a failed incarnational union of human and divine love. Dante's literary-spiritual autobiography must defer resolution to a prophesied future because its de-centered protagonist has not grasped the true meaning of Beatrice's Christ-like mediation between heaven and earth. Insofar as Dante figures the relationship between the two realms as a dichotomy, the dialectic of the *Vita nuova* remains one of contradiction underpinning the Incarnation.

The poet revisits this Incarnation *manqué* in the prologue scene of the *Inferno*, as Raffa shows in the second section, "Dante's Infernal Web of Pride." The intercession of Mary, Lucy, and Beatrice puts in place an incarnational relationship: Dante and Virgil become one in their two wills, so that the fallen wayfarer can undertake his salvific journey to the other world. This infernal web is a parody of the dialectical paradox of the Incarnation. Several couples (Paolo and Francesca, Ulysses and Diomedes, Count Ugolino and Archbishop Ruggieri) are joined to a series of divided or half-visible individuals that includes Farinata, Pope Nicholas III, the Giants, Lucifer. These sinners, either doubled ("due in uno") or divided ("uno in due"), parody the incarnational union of two natures in one person that motivates the poet's paradotical dialectic.

The second chapter, "Incarnational Dialectic Writ Large," is divided into four sections, and examines Dante's transformation of the failed and parodic unions of the *Vita nuova* and the *Inferno* into the achieved incarnational dialectic represented in the final cantos of the *Purgatorio* and the opening cantos of the *Paradiso*.

In the first section, "Incarnational (Dis)appearances," Raffa presents the paradox of the Incarnation through the figure of the Christ-like Griffin, whose natures — leonine and aquiline — are reflected in Beatrice's eyes. This incarnational moment is linked to the

return of Beatrice to Dante's literary universe, and the wayfarer's recognition and repentance of the failures of his "vita nova." However, Dante's reunion with Beatrice comes at the expense of the dissolution of his union with Virgil.

The second section, "Dialectically Marked Spirits in the Shadowed Spheres," shows how Dante extends his incarnational use of "ombra" in the *Purgatorio* — the word pointing to both the shadow cast by the wayfarer's mortal body and the ontological status of the blessed shades in the afterlife — to the conical umbra, the astronomical intersection of the human and divine realms.

The third section, "Incarnational Reflections and Lines," focuses on the incarnational progress of the wayfarer himself as he leaves the earth and begins his celestial voyage. The poet depicts rectitude ("dritta via") and swerving ("disviare") in terms of direct and oblique rays of light. Dante marks the stages of the mortal wayfarer's participation in divinity from oblique reflection in Purgatory, and an aborted attempt at direct vision at the beginning of the celestial voyage, to the final, direct infusion of divine light required for a vision of the Incarnation.

The fourth and final section of chapter two, "The Poet's Incarnate Word," shows how the "word made flesh" is Dante's model for his own incarnate word in the cantos treating the celestial spheres of the trivium.

The third chapter, "Dante's Incarnational Dialectic of Martyrdom and Mission," refers to the poet's projection of his incarnational dialectic into history, based on hardships endured and lessons learned during life in exile.

The first section, "Lifting the Hermeneutic Veil: Circling the Cross in the Sun and Mars," shows how Dante anticipates the final incarnational vision of the human form in a Trinitarian circle by figuratively centering the cross of martian warriors in the circles of solar luminaries. By taking up his own cross in the central episode of the *Paradiso*, Dante forges an image of himself as both victim and victor. Thus Raffa analyzes the causes and effects of the poet's personal appropriation of incarnational dialectic.

In the second section, "The Bitter-Sweet Lessons of Cacciaguida and Scipio," the author argues that Dante views his exile in terms of martyrdom and mission by identifying with Cacciaguida and Scipio Africanus the Younger.

The third section, "Dante's Divine Tetragon," explains how Dante compresses these representations of his dialectic of martyrdom and mission into a single incarnational image, that of the tetragon. Scholars have long interpreted Dante's tetragon with the Aristotelian-Thomist metaphor of the virtuous individual who faces fortune — favorable and adverse — with an even temperament. Raffa, on the other hand, offers another interpretation. Defining the Son of God, Thierry of Chartres concludes that Christ is the "first tetragon." Thus the tetragon, more than an image of the exile as he withstands the blows of fortune, confirms that for Dante, as for the crucified figure flashing forth in Mars, victory is the price of his defeat.

The fourth and final section of chapter three, "Intellectual Action and Dialectical Hermeneutics," shows that Dante transforms the traditional dichotomy of contemplation and action into a dialectical union. Dante models this intellectual action on the incarnational union of two complete natures in a single person and offers a dialectical alternative to the oppositional hermeneutics of Scriptural exegesis, routinely applied to the *Comedy*.

Guy P. Raffa succeeds in showing Dante's unconventional approach to traditional dichotomies as eros and spirituality, fame and humility, action and contemplation,

obedience and transgression. Dante's logic works as a "both-and" attitude, not an "either-or" one. Dante, in substance, promotes a paradoxical union of contradiction, just as the Incarnation itself does, which reunites in one person the human and the divine natures.

Diego Fasolini, *University of Wisconsin-Madison*

***Letture Classensi* 29. *Costruzione narrativa e coscienza profetistica nella "Divina Commedia"*, a cura di N. Mineo, Longo Editore, Ravenna 2000, Pp. 237.**

This edition of the *Letture Classensi* covers many aspects of Dante's prophetic stance seen as both an intimate part of Dante's specific journey and *sub specie aeternitatis*. Cristalli explains the role of Gioacchino da Fiore and Pietro di Giovanni Olivi in Dante's views of eschatology and pauperism. The article then well interprets Dante's varying and rather vague stance regarding the ability and right of the Church to "*recipere*", even though a more in-depth discussion of the divergence between Cristaldi's thoughts and Nardi's thoughts on Dante's supposed Averroism in this context might have proved fruitful. The analysis of *Monarchia* III 10 on the *Donatio Constantini* underlines the absolute importance of Dante's views regarding *Romanitas*. Cristaldi alludes to the fact that Dante's supposed dependence upon the thought of heretics such as Gioacchino and Olivi is difficult to define. I wonder whether we should not be talking about syncretism, exactly as we do regarding Dante's understanding of official church doctrine. After all, would not a syncretic view of Dante's reception of heretical thought also help us explain the difference between a six-age scheme and Dante's own "quattro etadi" (*Cv.* IV 23,12)?

A syncretic view is exactly what Lucia Battaglia Ricci points out regarding Dante's *monstra*, which are "più o meno liberi, personali adattamenti di individui estratti dalla letteratura e dalla mitologia classica al modello sancito dai testi sacri della cristianità e in vario modo contaminati con ipotesti romanzi" (68). I feel, however, that the missing quote and, indeed, the papal justification for and tradition behind much of her argument is the view expressed by St Gregory the Great on the use of the visual arts as support systems in the catechisation of the illiterate: "*Pictura in Ecclesiis adhibetur ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant quae in codicibus legere non valent*" (*Epist.* 2,195 = *ML* 1027C-1028A). It is this exquisitely Roman and Western tradition that is implicit in any discourse regarding ekphrasis, whether in the figurative arts or in literature. Indeed, on the same topic, Spera writes, "una parola diretta affidata a una scultura ha sottintesi metapoetici di alto significato intorno alla funzione dell'arte e alla sua capacità di 'animazione'" (155).

Battaglia Ricci's argument for the influence of the tableaux of late thirteenth- and fourteenth-century pulpits on the moral and spiritual lessons contained in the bas-reliefs of *Purg.* X is well supported by the parallel with the strongly suggestive mystical experiences of Saint Francis and Saint Catherine. Analogously, her understanding of Dante's constant allusion to the *Inferno* as a "bocca" is well paralleled in the illustrations from Chartres and Troyes, etc. It is true that Dante lived in an age in which people still believed they could have extraordinary visions, but it is also true that we must not forget the syncretic, contaminating effect of Dante's poetics, which combines classical and Christian elements. One such classical element is the "*templum ingens*" which Dido erects for Juno in *Aen.* I 456-495. Here Aeneas marvels at the "*imagines*" on its walls exemplifying the plight of Troy. In the light of Aeneas's *pietas*, his destiny as the future founder of the *gens Iulia* in Italy, and the providential *pax Romana* under Augustus, are

these lessons any less edifying historically, morally, and perhaps even "spiritually" for Dante than the visual and plastic arts of his period? By the same token, do the mouths sculpted in the portals of Chartres or painted in the Baptistery of Florence exert a greater influence on Dante than the "*ostia centum*" of the "*antrum*" of the Sybil in *Aen.* VI 42-44?

Bárberi Squarotti interprets Dante's prophetic stance as analogous to the biblical conception of prophecy, that is, as an "esplicazione del senso degli accadimenti" (107). Such an *a posteriori* prophetic mode is coloured with the hues of moral and eschatological value judgements which, in turn, force Dante to become an authority on both local and universal matters concerning the entire "popolo di Dio." It is because of such a grave destiny as revealer of the state of souls after death that Dante is persecuted, even in exile.

Regarding the "Veltro", the authors well reflect the two poles of the current *status questionis*. For Bárberi Squarotti (127-8), the Veltro is the Christ who will return, whereas for Mineo (215), both *If.* XXVI 7-12 and the "Cinquecento diece e cinque / messo di Dio" of *Pg.* XXXIII 43-44 refer to Henry VII. Mineo, however (223), then disqualifies the emperor as a candidate for the Veltro for chronological reasons and advocates, instead, some non-religious leader figure with imperial connections. He then tries to solve the contradiction by suggesting (220, 230) that *Inferno*, together with the *Convivio* and the *De vulgari eloquentia*, belongs to a period in which Dante still somehow felt that the Empire and the Church were working towards the same goals and that the Veltro, consequently, would *not* work against the Church. For follow-up reading on this *vexata quaestio*, I suggest waiting for the 2002 spring issue of *Giornale italiano di filologia* 54.1.

Nicolò Mineo defines Dante's ongoing *commento* as most present in *Paradiso* because it is here that Dante's diegetic stance changes most dramatically. It is in *Paradiso* that Dante meets and speaks with the fewest souls, and these have lost most of their humanness, becoming instead pure light in movement. Communication thus becomes non-verbal and, therefore, direct speech gives way to commentary. Analogously, Spera writes, "Più è alto il soggetto, più la sua vicenda è tragica e più il dialogo cede al monologo" (149). In *Purgatorio*, direct speech becomes more directly governed by pathos inasmuch as this, compared to the immutability of both *Inferno* and *Paradiso*, is the realm of transience. Spera's account, however, of speech regarding the "ignavi" of *If.* III leaves some doubt. It is true that "Nessuna di queste anime è ritenuta degna di una parola diretta e neppure di una presentazione" (144), but I do not feel that it is because the "dannato non può stabilire un dialogo autentico perché obnubilato dal peccato e dalla condanna" (145). Why would it be, then, that certain souls even further down in *Inferno*, who have presumably committed even worse sins, manage to converse with Dante? Moreover, I do not feel that the "ignavi" are theologically incapable of repenting of their sins simply because their "duol" (v. 33) and "invidi[a] d'ogni altra sorte" (v. 48) must correspond to some understanding of their own state. It is also unclear how, through "authentic dialogue" with Dante, they might somehow be able to "understand themselves" any better. The main message imparted by Dante is his contempt for these souls "che mai non fur vivi" (v. 64) and, conversely, his implicit praise, or at least respect, for all those human beings who, even negatively, left some mark in history. At times, Spera makes assertions which might have deserved greater discussion, such as the symmetry in the "negazione persino del nome" (145) of certain

damned souls in *If.* III and *If.* XXXIII; the "fiamma cornuta" of *If.* XXVI as dangerous for Ulysses's listeners (150); Dante seen as an "angel" sent back to the earth-plane to announce his own gospel (160); and Ciacco's "impulso a parlare" (146) (and, presumably, *a non parlare*). If, as Spera suggests, such an impulse does not depend on Ciacco himself, on whom or on what does it depend? More importantly, in the light of Ciacco's prophecy and understanding of both the geography of *Inferno* and Dante's future plight (not to mention Dante's global narrative strategy), Spera does not explain how and why this external force operates through a parasitic glutton.

Antonio Pioletti's article, together with Mineo's, is indebted to Boccaccio studies. The narrative frame of the *Commedia* is described, on one level, as both the "visione di un viaggio" and the "viaggio di una visione" (167), and, on another level, as the result of the "intrinseco legame fra scrittura del viaggio e viaggio della scrittura" (169).

Mineo's second article well closes the collection in "un sogno di armonia terrena," and draws some interesting conclusions which corroborate Cristaldi's arguments on Dante's gioachimism. Mineo stresses here the significance of the fact that Italy's first major literary work is both religious in nature and a prophecy. Moreover, the *Commedia* must be read in the light of the socio-economic and political disasters of the years 1313-1317, on the one hand (which brought about a huge increase in beggary), and the relative prosperity of Florence, on the other. Mineo's evaluation of Dante's dream for earthly harmony encompasses the creation of mankind (created to replace the fallen angels), the Augustinian concept of the Roman Empire as *remedium peccati*, the *dictatus papae* of Gregory VII, and the court of Frederick II. Mineo also explains Dante's explicit mention of Pier Damiani and Gratian, who indirectly represent the popes they lived under, respectively Gregory VII, Hadrian IV, and Alexander III, who, instead, are not mentioned because they willingly took on and confused the attributes of the "due soli" (199). Mineo then describes (213) Florence as it was in the time of Cacciaguida, during which one could see the pure traits of *fiorentinità* ("cittadinanza") right down to "l'ultimo artista" (*Pd.* XVI 51). In the light of Dante's thoughts on the Franciscan *usus pauper*, it is easy to understand not only the gravity of the crime committed by Gianni Schicchi, but also the *exemplaritas* of Dante *agens*, who wants to personify the Florence of times gone by. Florence is seen as a reflection of humanity — once glorious but now populated by "scelestissimi Florentini intrinseci" — which "crucifies" Dante, an *imitator Christi*, by sending him into exile to expiate the sins of the world and bring back the Good Word through his *Commedia*.

Rodney J. Lokaj, *Università degli Studi di Perugia*

Zygmunt G. Barański, *"Chiosar con altro testo": leggere Dante nel Trecento*, Letteratura Italiana Antica 2, Cadmo, Fiesole 2001, Pp. 184.

Throughout the first five chapters dedicated to the *Commedia* and its relationship with certain fourteenth-century commentaries, Barański's exegetical thrust is uniformly robust. It is true that traditional Dante nineteenth- and twentieth-century exegesis tended to look upon the *antico commento* as a more "objective" hermeneutical source, that is, as "neutri repertori di dati," inasmuch as it was historically and culturally closer to Dante than the modern Dantisti. Barański argues (15-16) that the situation has largely remained unaltered. He, therefore, invites modern criticism to concentrate more on the Trecento commentaries of the *Commedia* on their own merits (33-34). Barański then succinctly

describes the characteristics of a medieval *comentum* and offers his analyses of Benvenuto da Imola (Chap. 3) and Maramauro (Chap. 5) as two possible guidelines to follow in future research.

Barański stresses that one of the main difficulties which the *commentatores* had to face was how to deal with the linguistic, stylistic and formal *novitas* of the *Commedia* within the close confines of the rigid tradition governing the writing of commentaries. He suggests that this is where the outstanding nature and uniqueness of Benvenuto's *comentum* most greatly emerges. On the very point of *novitas*, Barański argues that Maramauro was not well versed in the study of Thomas Aquinas and, therefore, Barański disqualifies him as both a *dantista* and an original-minded university professor (132-35). It is, nevertheless, intriguing to realise that Maramauro's commentary, though perhaps naïve, constituted just as much of a shift away from the commentary tradition as Dante's *Commedia* had regarding medieval poetics. Should we exclude that Maramauro had perhaps somehow intuited that the *novitas* of the *Commedia* deserved analogous *novitas* in a commentary?

Regarding "lo sperimentalismo della *Commedia*," Barański writes that "lo scopo principale del commentatore è proprio quello di far rientrare pacificamente il poema entro i confini della cultura sfidata da Dante" (22). Barański himself feels that more work needs doing on the individual commentaries in order to establish just how "right-wing" the *antiqui commentatores* really were. In a recent article (R. Lokaj, "Origen between Dante and Petrarch," *Adamantius* 7, 2001, 132-53), however, I strove to demonstrate, for example, that Pietro di Dante openly defended his father's supposed implicit use of Origen as an *auctoritas*, whereas official culture (especially the Dominicans) still strongly held Origenism as heterodox. On the other hand, Boccaccio is less damning of Origen in the *Genealogie* than in the more public *Esposizioni*. The issue obviously remains open.

Another case of attenuation of Dante's thoughts in the *antico commento* regards, as Barański points out, the embarrassment with which both medieval and modern interpreters of the *Commedia* have dealt with the "sesso ed escremento" of *If.* XVIII. Barański calls for a re-appraisal of the role carried out by the obscene and the scatological in the medieval world and suggests, for the "embarrassing" case in point, both intertextual parallels with *Eccles.* IX 10 and, more in general, somewhat less bourgeois eyes. What Barański does not say here, perhaps because it is all too obvious, is that obscene, scatological matters, especially if unexpectedly coupled with high-ranking historical figures in grave circumstances, for a medieval mind, are funny. Malacoda's "cul fatto trombetta" and "il cattivel d'Andreuccio" da Perugia, who climbs out of the "chiassetto [...] putendo forte" in the *Decameron*, are also comic elements.

On the *vexata quaestio* as to whether or not the *Epist.* XIII to Cangrande ought to be attributed to Dante, Barański agrees with Nardi and Brugnoli against such an attribution. He adduces as evidence the following evidence: the letter is associated with Dante's name only at the end of the Trecento; before this time the letter arouses very little interest; its *genus dicendi* is diametrically opposed to that of the *De vulgari eloquentia*; it is less efficient as a guide to the *Commedia* than *De vulgari eloquentia* par. 10 of *Epist.* XIII is much more conservative than the *Commedia*. Before a serious comparison is made, as Barański suggests (47n21), between the style of this letter and the *modus scribendi* of the canonical Latin works, the current critical tug-of-war is bound to persist. On this very issue, however, Barański enters into a discussion of the adjective "*sublimis*"

from the point of view of style, and notices that it is never used in the *Commedia* (74). He does not mention, however, that the same adjective is not used at all in the canonical Latin works either, except in the fixed epithet "*aquila sublimis*," alias Henry VII, of *Epist.* V, 11, and in the verb form "*sublimo*" in *De vulgari eloquentia* I, 17, 2, 3, 5; IV,10, in the sense "to raise to the greatest heights." "*Sublimis*" would thus seem to be a *hapax* peculiar only to *Epist.* XIII and not, therefore, a part of Dante's general *modus scribendi*. Rather than a technical term of style, I feel, consequently, that "*sublimis*" should be used in its etymological sense of "*sub limine*." As is the case of "tam ardua tam sublimia dicere" (§51), *sublimis* is everything this side of the divinely established limits of human effability.

In quoting Francesco da Buti (77), who quotes in turn an *epystola* of Francesco Petrarch, Barański includes Petrarch in a type of the *bella schola* of *commentatores* for whom Dante's *titulus* of *Comedia* provided several problems. Petrarch's quote, however, together with the *epystola*, does not seem to exist, at least in this form. I might suggest the *Sine nomine* VI which, though starting with an analogous sentence, "Piget incepisse, sed et desinere itidem pudet," speaks of the abundance of "materia" for tragedies, which no one is writing, not comedies. Thanks to the anti-Dantean tones in *Fam.* XXI, 15, especially in §9 ("stilus [*scil.* of Dante] in *suo* genere optimus"), it might be inferred, but only in the realm of pure hypothesis, that conversely there were too many comedies being written in Petrarch's time. My suspicion is that Francesco da Buti misquoted Petrarch, an absolute *auctoritas*, on purpose.

For Barański, Benvenuto's *Comentum* is by far the most original in the Trecento, especially because of its prologue and redefinition of *stylus comicus* (no longer "umile," but "alto"). In the same milieu, especially from the 1370s on, Barański identifies an ever-increasing intellectual interest in Dante. He does not mention the fact, however, that concomitantly the political and personal reasons for Dante's exile (even in Florence) had largely disappeared. The intellectual interest, on the one hand (with the rise of humanism), and the changing political and cultural trends, on the other, all contributed to this greater interest in Dante. On the question of the dream of Dante's mother, I feel that the interpretative discrepancies which Barański identifies between Benvenuto and Boccaccio are also, at least in part, dictated by their own personal agenda. That is to say, Boccaccio was interested in establishing Dante's right to a crown of laurel leaves, because, as we can glean from Petrarch's *Familiares*, he yearned to be known as a *poeta* and wanted to be crowned as well. If Dante had no right to a crown, what hope would there have been for Boccaccio? Benvenuto, the *lector*, could not have had such lofty ambitions.

It should not be surprising that Benvenuto (115n.64) used the text of the *Vita Vergilii* in its version *minor*, seeing that the so-called *Donatus auctus* was probably composed in the milieu of Sicco Polenton during the following century. What is surprising is that the term "*dantista*" seems to have been used for the first time not in central Italy, but in Naples, and specifically by Maramauro, whom Barański delights in revealing as guilty of plagiarism, especially regarding Pietro di Dante. What is particularly interesting about Barański's exposé of Maramauro's unworthiness as an academic *dantista* is the Neapolitan's enormous, but concealed, debt to Dionigi da Borgo San Sepolcro. So little is known about this Augustinian friar beyond his role as addressee for Petrarch's Mt. Ventoux letter (*Fam.* IV, 1) and his own comment on Valerius Maximus. It fits in well with a conference recently held on Dionigi (*Dionigi da Borgo*

Sansepolcro fra Petrarca e Boccaccio, Atti del Convegno, Sansepolcro, 11-12 feb. 2000, a c. di F. Suitner, Petruzzi Editore, Città di Castello, 2001) that his *Declaratio Valerii Maximi* should also have been turned to Dante studies in Naples long after the death of King Robert.

The last chapter, though only marginally linked to the preceding chapters on Dante and the commentary tradition, solidly deals with Petrarch's *Triumphi* which, *ahimé*, have traditionally attracted very little systematic attention. When asserting that it is "ormai un luogo comune quello secondo il quale la poetica di Petrarca costituisce un'area marginale del suo pensiero, priva di carattere sistematico," Barański perhaps falls into another common place when stating that the *Collatio laureationis*, the *Invective contra medicum*, some of the *Familiares* and the *Seniles* are not "opere creative" (155). It is becoming more and more evident to Petrarch scholars that his reflections on poetics and his field of greatest poetic daring (in terms of auctorial intertextuality), albeit generally in prose, include the actual Latin works listed. Given the disparity of content through the repetition of form (mainly catalogues), I am also not sure whether we should call the *Triumphi* "un poema," as Barański does, or rather six "poesie trionfali." I agree (and I know that Marco Santagata would too) that Petrarch's intention was to enact in verse the triumph of *Romanitas* tempered by Christian ideology, even though the same could be said for many of his other works. Barański's insistence upon Roman military triumph as the matrix for this literary form somewhat overshadows the influence on Petrarch of Dante's *processione mistica* of *Pg.* XXIX, which Barański leaves only in a note. Triumph was also a medieval artistic form in both literature before Dante (such as the triumphal march of Piacere in Brunetto Latini's *Tesoretto*), and in the figurative arts right through to the fifteenth century (such as the triumph of Franciscanism in Assisi and Padua, or the triumph of "buon e cattivo governo" in Siena). Even the *via Crucis*, though *ex contrariis*, could be seen as a "triumph," as could so many medieval processions through the streets before and after the contest to win the local *palio*. Furthermore, there are catalogues in the *fragmenta* (whether of rivers, trees or Laura's attributes) which come very close to the *stylus* of the *Triumphi*. These are all triumphal forms which might have played at least an equal part in Petrarch's poetic strategies. If the *Triumphi* were meant to be Petrarch's *magnum opus* and his "grande epica moderna" (172), why is it that posterity on the continent preferred the *fragmenta*? As far as the *dantismi* in Petrarch's *Triumphi* are concerned, Barański believes that it is not correct to insist on the presence of an "aura dantesca 'comica'" as has been suggested in the critical literature. He suggests, instead, an "aura tragica." However, if, as Barański argues in the first chapters, Dante's *stylus comicus* can and does easily accommodate "tragic" elements, *sufficiat*.

Rodney J. Lokaj, *Università degli Studi di Perugia*

Marco Berisso. *La raccolta dei poeti perugini del Vat. Barberiniano Lat. 4036. Storia della tradizione e cultura poetica di una scuola trecentesca.* Firenze: Olschki, 2000.

This work takes as its subject a difficult and highly specialized area of medieval Italian literature: the group of so-called *sodomiti perugini* of the first half of the *Trecento*. This collection of authors, which includes such poets as Neri Moscoli, Cecco Nuccoli, Marino Ceccoli, and Gillio Lelli, is often pigeon-holed into the so-called genre of *poesia giocosa*. Yet, given these poets' stylistic and thematic differences from other comic poets, such a categorization has frequently been viewed as uncomfortable at best. While anthologizers

Aldo Francesco Masséra (*Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli,* Bari: Laterza, 1940), Mario Marti (*I poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano: Rizzoli, 1956), and Maurizio Vitale (*Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, Torino: UTET, 1956) consider them part of the comic movement, recent scholars such as Steven Botterill and Gary Cestaro have questioned their classification as strictly jocose poets. Berisso's work appears at a time when interest in those poets is building. In addition to those scholars mentioned above, in 1996 Franco Mancini and Luigi M. Reale published a new edition of their poetry (*Poeti perugini del Trecento*, tomo 1, *Marino Ceccoli, Cecco Nuccoli e altri rimatori in tenzone*, Perugia: Guerra, 1996). Thus, Berisso's book constitutes a timely contribution to the critical discussion of these so-called *sodomiti perugini.*

Berisso's study is divided into three lengthy chapters, which are then divided into subchapters, some of which are themselves divided into subheadings. The first and longest of the three chapters is dedicated to the manuscript itself. All the works of all these poets appear in only one codex, Vaticano Barberiniano Latino 4036, and, hence, any sort of in-depth study must at the very least take into account the source manuscript. This chapter is painstakingly detailed, and therefore runs the risk of appealing only to those persons who possess a good background in paleography—indeed, of appealing only to readers who also possess intimate knowledge of Vaticano Barberiniano Latino 4036. Yet, from the large amount of information amassed, Berisso is able to arrive at some interesting conclusions about the scribe, the manuscript, and the poets themselves. He is able to show that the amanuensis was a Perugian, most likely a member of the notarial class but possessing an intimacy with the transcription of poetry. Berisso then turns his attention to the composition of the codex, illustrating how certain "micro-sequences" occur: there appear to be clusters of poems which all relate to each other and Berisso performs in-depth readings of several of them. The scholar hypothesizes that the manuscript was initially a collection of three octavos: one dedicated to anonymous works, one to the sonnets of Marino Ceccoli, and one to those by Neri Moscoli. As the octavos were bound together, other octavos containing the works of the other poets were introduced, thereby developing into the present-day manuscript. Finally, Berisso arrives at a theory of the construction of the manuscript as one not necessarily focused on a style of writing, such as comic poetry, but rather on a group of writers. In other words, Vaticano Barberiniano Latino 4036 appears to be the only documentation of a school of poets in existence in Perugia just prior to 1350.

At the end of the first chapter, Berisso is able to draw some insightful conclusions about the poets. This small section that concludes the first chapter represents perhaps the high point of the entire work. In it, he is able to relate the codicological information to one of the *vexatae questiones* regarding these poets: their homoeroticism. He notes that many, if not all, of these poets belonged to the notarial class, that is, lower nobility. In the early 1340s, a political struggle ensued in which the upper nobility won out over the lower. Therefore, this school of poets appears to consist of a group of individuals who were on the losing side of the political situation in Perugia. In this light, Berisso explains their choice of homoerotic topoi. As a way to avenge their losses, they decided to expose the private issue of their sexual orientation (and Berisso claims that their homoeroticism was indeed a biographical fact, and not a literary joke as Marti and others argue). The statutes of 1342 that codified the hegemony of the upper nobility also prescribed harsh punishments for those convicted of sodomy. To publicly write about matters which were illegal and which could get them the death penalty meant highlighting the impotence and

ineffectiveness of the ruling classes. In short, Berisso argues that the selection of literary thematics was occasioned by the politics of the day.

In the second and third chapters, Berisso addresses the question of the classification of the Perugian school; namely, are they or are they not comic? In the second chapter, Berisso discusses the style of various Perugian poets by noting how they borrow from, and synthesize the traits of, major authors of the *Due-Trecento*. He labels them as epigones and notes that the majority of their poems are not comic. Instead, they imitate such masters as Dante, Cino da Pistoia, and Guido Cavalcanti. In the third chapter, Berisso analyzes those sonnets that do fall into the category of comic literature, yet he begins by problematizing the issue. He first discusses the fact that, historically speaking, there were two major geographical distinctions in the *poesia giocosa* of the thirteenth and fourteenth centuries: Tuscany (e.g., Rustico Filippi, Cecco Angiolieri, Folgòre da San Gimignano) and the Veneto (e.g., Nicolò dei Rossi, Guercio da Montesanto). Perugia does not fall into either geographical area, but is located at the periphery of the former. Thus, even though the Perugian poets do write comic verse, they should not be considered central figures in the development of that style nor should comicity define them or their literary productions. The rest of the third chapter is dedicated to readings of several of the typically comic works by these poets, and Berisso shows that they often make recourse to enigmatic language as a way to discuss homoeroticism.

In an opening preface to the work, author Marco Berisso notes that the book is the re-elaboration of a doctoral thesis directed by the renowned Italian philologist Domenico De Robertis. In keeping with De Robertis's high standards in literary studies, his former student, Berisso, demonstrates great skill in dealing with matters that are both codicological and strictly literary. The volume is well researched and painstakingly detailed, such that Berisso's conclusions are easily accepted by the reader. More than the reworking of a *tesi di dottorato*, this study represents an important contribution to the field of medieval poetry in that it raises a number of important issues surrounding that particular school of poets. For years to come, scholars who deal with the so-called *sodomiti perugini* will need to deal with the conclusions advanced by Berisso therein.

Fabian Alfie, *University of Arizona, Tucson*

***Romeo and Juliet Before Shakespeare. Four Early Stories of Star-Crossed Love.* Trans. Nicole Prunster. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2000. Pp. 127.**

As its title suggests, this short volume contains translations of four Renaissance novellas (three Italian and one French), which together form part of the background to Shakespeare's *Romeo and Juliet*. According to the translator, Nicole Prunster, these particular stories by Masuccio Salernitano, Luigi da Porto, Matteo Bandello, and Pierre Boaistuau have been selected among many similar tales on the grounds that "they constitute the main stream [...] of the story's evolution toward the tragedy's definitive literary realisation" (*Preface*). The translations are preceded by a brief introduction giving biographical information about the authors included and an overview of some salient aspects of the Romeo and Juliet story. Despite its reduced length, the introduction provides both a quantity of interesting information about the development of the tale, including discussion of versions not translated here, and some useful suggestions for approaching the texts. Although it is not clearly stated, the book appears to be aimed

mainly at students of English literature, or more generally at non-specialist readers with an interest in Shakespeare and his sources, who do not read Italian or French. While the tale of Romeo and Juliet is undoubtedly of interest in its own right, this type of publication is hard to justify except through reference to Shakespeare and the needs of a student audience. As is to be expected, the tales, with the partial exception of Masuccio's version, are extremely similar (Boaistuau's story being itself a translation of Bandello). With this knowledge in mind, the translator could have included a fuller account of Shakespeare's version of the story, with its debts to and divergences from the preceding tradition, as well as a more extensive bibliography.

The issue of intended audience is of relevance also when one assesses the translations themselves. Inevitably, literary translation poses problems of style and register, exacerbated in rendering early modern texts into any contemporary language. Renaissance prose, with its florid style and complex syntax, frequently forces the translator to compromise between preserving the rhetorical flavour of the original, and achieving an elegant and readable English version. On this account, the translations in this book leave something to be desired. The stories read awkwardly, with the constant (and generally unnecessary) use of archaic English sitting uncomfortably with a sprinkling of modern colloquialisms; the decision to preserve, where possible, the syntactical structure of the originals makes for an unwieldy and sometimes confusing text. Whilst arguments could be made in favour of a literal version, especially given the obviously didactic aim of this collection, the numerous inaccuracies in the translation make the sacrifice of a fluent and accessible English text hard to justify.

Perhaps the most serious flaw in this volume is the large number of errors in translation, often involving relatively simple expressions. To cite a few examples from Da Porto's tale, perhaps the least well rendered of all the four stories: "nelle tre o nelle quattro ore di notte" is not "around three or four in the morning" (39), but "three or four hours after sunset"; "alcun anno" is not "several years" (28) but "about a year." The St. Zeno area is not "now known as St Bernardino" (42); St Bernardino is within the area still known as St. Zeno today. Describing the dance which allows Romeo to approach Juliet, the sentence "In questa danza d'alcuna donna fu il giovane levato e a caso appresso la già innamorata fanciulla posta [...]" is translated "In this dance [...] no woman chose the young man who, by chance, found himself next to the already enamoured Juliet" (30). Although "alcuno" can, of course, mean "no" / "none," in this case it is synonymous with "una." The sentence (which as it stands makes little sense) should read: "The young man was drawn into the dance by one of the women, and by chance [...]" (as we have already been told, this dance is one which involves swapping partners). On other occasions, a mistranslation is compounded by a confusing or ambiguous rendering in English; an example is the sentence, "Da me non rimarrà mai che voi meco onestamente non viviate [...]," given in English as, "I shall never be to blame if you do not live honestly with me [...]" (32). The meaning of "rimarrà mai" here is much stronger than "be to blame": Juliet is not simply declining moral responsibility for an action she intends to take; she is refusing categorically to consider anything other than legitimate marriage to Romeo.

On a syntactical level, the elaborate sentence structure favoured by all these tales, but difficult to retain in modern English without creating confusion, is perhaps the most persistent problem. While the translator does partially solve the problem by breaking up long sentences into a number of shorter periods, the preservation of the original

syntactical structure even where this entails abandoning normal English word order makes for an unwieldy and sometimes incorrect text, as in the expression "quanto possibil fia con minor travaglio," translated "as far as possible with less tribulation" (68). Another persistent issue is the English register chosen. Although it is stressed that the translation is into contemporary English, this is not really the case; the text has a strongly archaic flavour, both in the choice of vocabulary and in the syntax used. While both are to some extent inevitable in order to preserve the imagery and rhetoric which form important components of the original texts, many of the expressions employed are absolutely redundant. The use of "maid" or "maiden" for "la giovane," of "dame" for "la vecchia," and the frequency with which archaisms such as "begone," "avails me nought," or "woe is me" appear, do not to correspond to any objective requirements. The generally formal register makes the occasional use of contemporary or colloquial expressions seem out of place: a few examples are the description of Romeo as "fun-loving" (30) for "giocoso," "the authorities" (20) for "la corte," or "she took it into her head" (95) for "s'advisa" (wrongly suggesting irrational caprice rather than a carefully thought out decision). More importantly, the use of an elaborate and formal register in English does not reflect the frequent shifts in register characteristic of the original novellas; equally, it is impossible to gain any sense of the considerable stylistic and linguistic divergences between the four tales on the basis of these versions.

The decision to publish an English version of these stories is a laudable one, ideally appealing to both university students and a wider audience. That the tale of Romeo and Juliet is already well-known forms further encouragement to approach what otherwise might be unfamiliar territory. However, readers are not well-served by this volume, which does little to advance the cause of Renaissance literature in translation. The English text does not read well, nor is the woodenness of the translation compensated for by rigorous accuracy. The numerous infelicities which mar these versions suggest that the publication was probably put together with some haste; it is difficult to imagine that such a large number of errors could have escaped the attention of a second reading by the translator herself or by a competent proof-reader.

Erika Milburn, Naples

Lucrezia Tornabuoni de' Medici. *Sacred Narratives*. Ed. and trans. Jane Tylus. Chicago: U of Chicago P, 2001.

As for all the texts published in the series "The Other Voice in Early Modern Europe," also the present one is prefaced by an introduction (1-20) in which the editors, Margaret King and Albert Rabil, outline, within an historical framework, the traditional views of woman's nature and the literary works (by men and women) pertinent to the argumentation. Tylus's contribution to such chronological documentation is marked by the present volume where, for the first time, Tornabuoni's *laudi* and five *storie sacre* are collected in a cohesive and organic fashion. Tornabuoni's poetry is, in fact, to be found in a number of separate manuscripts held at the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence, and this edition gives now the possibility of reading these texts in translation and evincing the thematic, stylistic, and socio-political elements which characterize these works. Lucrezia belonged to a very well-established Florentine family of the fifteenth century, and she became even more prominent as the wife of Piero de' Medici and the mother of Lorenzo the Magnificent. Most of the poetry was written after Piero's death in

1469, at a very delicate juncture of Florence's history when Lorenzo, just twenty years old, rose to power, and only a few years before the tragic Pazzi Conspiracy (1478) in which Lorenzo's younger brother, Giuliano, was assassinated. Lucrezia was a witness to these events which must have been forever present in her mind as she carefully chose personages and themes from the Bible through which she could convey her views of the society of her times. It is, therefore, telling that Lucrezia chose the lives of Old Testament heroines Susanna, Judith, and Esther to highlight the way in which women influenced, directly or indirectly with their conduct, the socio-political ambience of their times. The selection of John the Baptist (Florence's patron saint) and Tobias (a model of the charitable merchant) also testifies to the important role that women played in these two stories.

Despite the choice of biblical models, Lucrezia's poetry, as had become the trend by the 1480s, is characterized by a pervasive secularism. As was the case later with Lorenzo, who wrote almost exclusively in *volgare*, Lucrezia's poetry is all in the vernacular and rich in expressions and stylistic devices which recall, on the one hand, the *cantari* which she could have heard in the churches and the piazzas, and on the other, the tradition of the *sacre rappresentazioni*. It is rather intriguing that Lucrezia never tried her hand at one of these compositions — even her son Lorenzo composed in 1490 the *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo* — since the eight-line stanzas in which she composed two of her *storie sacre* could have been easily turned into a dialogued form. In the introduction (21-53), Tylus draws very aptly the reader's attention to the above-mentioned problematics by contextualising Tornabuoni's life within the history of Florence, and by focusing on the variety of her writings: *laudi*, *canzoni*, and sonnets. At the end of her introduction, Tylus gives ample documentation of women as biblical storytellers, and concludes that Tornabuoni chose these women because, in one way or another, they manipulated powerful men in order to save their reputation or their people (as is the case with Judith and Esther).

Tornabuoni's Old Testament translations are all drawn from Jerome's Vulgate, and the fact that here the stories of Judith, Tobias, and Esther are grouped together points to Tornabuoni's possible view that they are thematically interrelated: the stories take place either during periods of Jewish captivity in Persia or Babylon, or while Israel is under threat. Thus, powerful oriental men appear in all of them while in *The Story of Devout Susanna*, the elders take on some of the characteristics of the foreign oppressors. Tornabuoni brings a number of variants into this story that invites a comparison with another well-known tale in Renaissance Florence: the rape of Lucretia. Furthermore, Tornabuoni's Susanna is allowed a greater speaking role than she has in the Book of Daniel. While Tornabuoni could hardly portray Susanna as a "redeemer" of her people, she shows interest in this personage insofar as she "enables the emergence of a prophet whose gifts will bring hope to a people who live in captivity" (58). As with the story of Susanna, possibly originating in folktales, about a slandered woman dating roughly from 100-50 B.C., the story of Tobias was very well known in fifteenth-century Florence, and was one of the earliest to be translated into the Tuscan dialect. There were many iconographic illustrations of the story to which Tornabuoni could also refer in order to emphasize the didactic focus of this biblical episode: faith in God, the power of prayer, the willingness to rebel against political authority, and the heavy costs of the rebellion. Besides the figure of the elderly Tobias, the exemplary believer and sufferer, and that of the young Tobias, Tornabuoni reserves an important role also for his wife Sarah, cursed

by the deaths of her first seven husbands but clinging to her belief that God is saving for her a man of her tribe.

Within the city of Florence, the iconographic reminders of the story of Judith and Holofernes are just as rich as the ones for the story of Tobias; it suffices here to note Donatello's statue, which was commissioned by either Cosimo or Piero de' Medici, and which acquired an evident political connotation after Piero's victory over the Pitti faction in 1466. Lucrezia's Judith significantly underlines the pride and reckless ambition of the kings while, at the same time, focusing on the young Hebrew widow's valiant behaviour. In Esther's story Tornabuoni analyses the king's attitude towards the young girl; he wants to find out why Esther is petitioning him on behalf of the people who, as she will eventually have to reveal, are her own. *The Life of Saint John the Baptist* is Lucrezia's most original poem since she makes twenty stanzas out of the single verse in Mark, and the poem has no connection with the very rich tradition of *sacre rappresentazioni* on the theme. Tornabuoni seems principally interested in showing how Salome was manipulated by her mother's ambitions; hence the court intrigues which bring about the Baptist's demise are only marginal to the story.

Tornabuoni's nine *laudi* follow the metrical and thematic range of contemporary poems of praise; four of them are set to the same music which accompanied secular poems, such as Poliziano's ballad *Ben venga maggio*. For all the texts which make up this volume, Tylus provides notes at the end of each page, drawing attention to points relative to the difficulty in translation and adding other comments which facilitate the comprehension of the poetry. A very well-organized bibliography and an index of names aptly complete the volume.

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

Ronnie Ferguson. *The Theatre of Angelo Beolco (Ruzante). Text, Context, and Performance.* Ravenna: Longo, 2000.

Ferguson's book, divided into six chapters, presents an overview of Beolco's works and the scholarship on them, closing with an ample bibliography. Chapter One, "The Ruzante Corpus," which opens with a listing of extant manuscripts, presents the modern title, original title, *dramatis personae*, language(s), fictional setting, genre, plot (analytical overview), performances and date, manuscript(s), first edition, modern critical editions, and essential bibliography for all of the works except the songs. Careful readings of the plays are conveyed in lively, perceptive plot summaries that unabashedly cite Beolco's often adolescent humor and allude to his social concerns. A particularly good example is the finely wrought evocation of the Ruzante character in *La Moscheta* (44). Ferguson's remarks about the performability of the plays and a modern audience's likely response to them provide much food for thought. Some problems, however, are produced by the sequencing of material. Ferguson reserves discussion of contemporary theatrical genres to Chapter Four, leaving many readers to guess as to exactly what the "Venetian *vilanesca, buffonesca* and *bulesca*" (37) genres might be. The nature of the *vilanesca,* never defined and referred to in a variety of ways, is especially unclear. For example, according to Ferfuson, the play presented by Beolco in 1520 that diarist Marin Sanudo described as a "'comedia a la vilanesca'" (134-36, citing Sanudo) offers a salient example of a subgenre of the *vilanesca*, the *mariazo*. Yet the 1520 play is generally believed to be *La pastoral*, not a *mariazo*, on the basis of research by Mario Baratto ("L'esordio di

Ruzante" in *Tre studi sul teatro*, Venezia: Neri Pozza, 1968, 11-68).

Such a vast territory is difficult to cover evenly, which results in a partial use of the bibliography often boiling down to a summary of the positions of Ludovico Zorzi, Giorgio Padoan, and Marisa Milani (and some scholars' names are not included in the index, e.g., Nancy Dersofi). Lovarini's fundamental research is largely absent from the discussion, Grabher's essential psychological and social insights are never mentioned, Baratto's historical contextualization is missing, the wisdom of Borsellino is not invoked, the insights of Davico Bonino are omitted, Calendoli's refreshing suggestion of a peasant audience for the *Prima Oratione* does not appear. Knowledgable readers will search in vain for Mario Prosperi's brilliant analysis of *La Moscheta* in terms of the religious positions of the time and the relationship of Beolco's early works to texts of Erasmus (to which Ferguson himself contributed) and More. Venice's role in the struggle for control of the Italian peninsula and its effect on the internal dynamic of the Republic and its dominion are rarely considered.

The ambitious scope of the project apparently did not always leave time to adequately research the topics treated. Ferguson reads the transcription date of the *Pastoral* manuscript as "zuni [June] 1521" (18) (the line continues with "a dì 7"). An examination of the manuscript shows, however, that the word that Ferfguson reads as "zuni" is, instead, "jesus," a heading that appears at the top of each folio of the manuscript. While on the initial folio (6r) the top loop of the first *s* has been partially lost by the fraying of the paper, it is clearly legible on subsequent folios; moreover, an *n* would not have been written out but indicated by a mark over the vowel. Two respected editors have transcribed the heading as "Jesus": Emilio Emilio Lovarini ("*La pastoral,*" *Studi sul Ruzzante e sulla letteratura pavana*, ed. Gianfranco Folena, Padova: Antenore, 1965, 275) and Ludovico Zorzi ("Note a *La pastoral*," in Angelo Beolco, *Ruzante teatro*, ed. and trans. L. Zorzi, 2nd ed., Torino: Einaudi, 1967, 1283). The emblematic use of "Jesus" during the War of Cambrai and its aftermath is explicated by Achille Olivieri in *Riforma ed eresia a Vicenza nel Cinquecento* (Roma: Herder, 1992). Moreover, *zuni* was not the form then current in dialect for June but *zugno,* as Marin Sanudo's Diaries show, with the day preceding the month (Marino Sanuto, *I Diarii*, ed. R. Fulin et al., 58 vols., Venezia: Visentini, 1879-1902, e.g. 42: 52, 598). The discussion of the *Betia* (24) refers to "an almost verbatim paraphrase, in the play, of a topical Paduan song (I, 337-48) published as pro-Venetian propaganda during the War of the League of Cambrai," but no title or publication information is given, nor is the song quoted. Moreover, the reader who turns to the passage (Zorzi ed., 179) finds that it contains Barba Scati's (ironic?) praise of Bembo and his views on love. Soldiers of the *Betia* (V, 832-34; Zorzi ed., 433) are described as "German and Swiss Imperial troops" (22) but the Swiss, who had their own quarrels with the emperor, usually fought for the French; the list in fact names soldiers of various states, including Venice's *stradioti* ("stralivuoti"), billetted in Padua, the principal garrison town of the mainland state. The structure on top of St. Mark's Belltower to which Ruzante refers in the *Lettera giocosa* is defined as "the cages [normally used for criminals] hung from St. Mark's belltower" (30). Beolco's word, *solaro* (Venetian *soler*, see citation from Sanudo 91), was not used for the cages, or *gabbioni*, which were not hung from the belltower but were located in the Terra Nova, a granary at what is currently the site of the Marciana Library (Giovanni Scarabello, *Carceri e carcerati a Venezia nell'età moderna,* Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, 6). It referred, instead, to one of several types of raised structure, including

the roof structure typical of Venetian homes now termed *altana*, and risers for spectators at performances. A *lautuolo* is a lutepick, not a lute (32). Menato was not a "kinsman" of Ruzante and Betia (42-45); they were his "comare" and "compare" (*La moscheta* 587, 591 par. 2), probably not in the technical sense of "godmother" and "godfather" but "neighbor" or "close friend" typical of close-knit rural societies in which cooperation is vital to survival.

A further problem is the presentation of assertions as certainties. The "real venue" (29) of the *Lettera giocosa* is stated unequivocally to be "the palace of the Venetian patrician Francesco Donà." Only later (30) comes the nuanced "[p]lausibly performed," which, however, does not acknowledge that diarist Marin Sanudo's record, while naming other patrician homes where the group stopped (including the doge's, not mentioned until 75), makes no reference to Donà's (*I Diarii* 35: 393). The impediment is not insurmountable, as Sanudo does omit details, but it should be dealt with. No support is provided for the declaration of "Ruzante's false etymology of his own name" (65), nor does Ferguson report other scholars' views on the issue.

Chapter Two "Reception: Critical and Production History" chronicles what is known or theorized about Beolco's performances, his influence, and the revival of his works. Again, much fundamental material is included, an appreciable portion of it for the first time in English; yet the fragmented sequence, the apparent unfamiliarity with relevant scholarship, the unsupported declarations, and the errors mar the results. (Moreover, the entire manuscript would have benefited from an attentive copy editor and proofreader). The triumphalist description of Beolco's Venetian performances (73-76) fails to mention the scandal associated with a number of them (90-94). The intriguing parsing of Cristoforo da Messisbugo as "da Messi, known as Sbugo (glutton)" (77) is not supported by evidence. Many sixteenth-century Venetians would have been startled by the assertion that Doge Andrea Gritti was "apparently tolerant of satire directed at his person" (87), with no examples or documentation given. Lorena Favaretto's groundbreaking insights into the rural governance issues crucial to Beolco's texts are relegated to a brief footnote (88n61). A greater knowledge of military life would have benefited the discussion of the *Veteran*: Ruzante was not a "petty thief" (88) but was exercising the soldier's right to plunder: "botinizare" (523, par. 22). He is not a "volunteer" (88) but complains about the pay periods' 100 days (523, par. 30). The summary of Beolco's influence (95-106) will open up much Italian literature for English-language readers, though Galileo's professional reasons for interest in Beolco and the connection between the French Revolution and the revival of Beolco's works by George and Maurice Sand, both well documented in the scholarship, are missed.

Chapter Three discusses "Biography and Patronage." Considerations of the Beolco-Cornaro relationship (11-20) do not include the noted similarity between the murdered Andronico and Alvise Cornaro, though Ferguson does make the valuable observation that neither Cornaro with his proclaimed love for the playwright nor members of the Beolco family (who, it might be added, were either in exile or estranged from him through inheritance quarrels) placed the stone on his tomb (119-20). Chapter Four, "Explorations of Genre and Language," evokes Venetian theatrical activity of the time, though the consideration of the Crosechieri monastery as venue (124, 167) is voided by the fact that it was not rebuilt from the 1514 fire until 1543 (Silvia Lunardon, "L'Ospedale dei Crociferi," *Hospitale 5. Mariae Cruciferorum. L'ospizio dei Crociferi a Venezia*, ed. Silvia Lunardon, Venezia: Istituzioni di Ricovero e di Educazione, 1984, 42 and n. 56.)

The reason that "it has not been sufficiently emphasised that he [Beolco] had Plautus and Terence at his fingertips, in the originals" (140) may be that Jose Oliveira Barata's article (cited on 141n72) showed that Beolco had very little Latin and relied on a *volgarizzamento* or Italian translation of the *Rudens* for the *Piovana*. For the influence of Erasmus's *De militis confessio* on the *Veteran* (148-49) see Eugenio Battisti, *L'antirinascimento*, Milano: Feltrinelli, 1962, 305-08 (in the Bibliography).

Chapter Five, "Stages, Staging, and Stagecraft," offers a range of charming and quite practical suggestions about how the plays were staged in Beolco's time or could be staged now. It includes valuable considerations on Beolco's union of word and gesture, and his professionalism, as well as on the likely presence of female performers on his stage (182-83), the context of which may be augmented by information from the work of scholars such as Michele Catalano, Giulio Bertoni, and Alessandro Luzio on noblewomen's participation in court productions of the late fifteenth and early sixteenth centuries, and Elissa Weaver's work on the theater of Tuscan nuns.

In the final chapter, "The Ethics of the Natural," Ferguson makes some interesting comments about Beolco's philosophy of the natural in the context of the works of Aristotle and the Stoics then being read and studied in Padua and Venice. He does not raise the question of why, given that these ideas were available to all participants in the educated discourse of the time, only Beolco developed them, and with a single-minded commitment. The chapter concludes with an assertion of the centrality of "cyclical repetition" (225) to Beolco's works and thought. But cyclical repetition occurred only in the late pieces, after Beolco's lack of inheritance and the termination of his career in Venice had made it clear to him that if he wished to live a comfortable life, he would have to accept the restrictions imposed on him by Cornaro's patronage, and on peninsular society in general, by the Peace of Bologna, which had sealed its dominance by Charles V and set the Church on the road to Trent. In Turnerian terms, Ferguson's characterization of Beolco's thought is liminal; on the contrary, as has been demonstrated, the playwright's unique contribution was as a great pioneer of the liminoid.

Linda L. Carroll, *Newcomb College, Tulane University*

Mariantonietta Acocella. L'asino d'oro *nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche.* Ravenna: Longo, 2001.

Questo volume consiste di tre parti e si consiglia di iniziarne la lettura dall'ultima, l'appendice (159-87) che contiene "Il volgarizzamento del *Lucio o l'asino*" con il titolo *Aseno d'oro*. Per quest'edizione critica Acocella si è affidata a due testimoni: il ms. Vichiano Chigiano L. VI. 215 e l'edizione veneziana dello Zoppino del 1523, cioè il volgarizzamento di Matteo Maria Boiardo. La lettura del racconto di Lucio, tramutato in asino e poi restituito alle sue sembianze umane, è indispensabile per chi vuole apprezzare a fondo i dotti commenti e le ipotesi erudite che ritroviamo nelle altre due parti: la prima contenente una disamina della circolazione delle opere di Luciano, del suo relativo volgarizzamento, delle corrispondenze con il testo di Apuleio nonché del passaggio dal manoscritto alla stampa. Delle avventure di Lucio si hanno due testi del II secolo d.C.: in greco nel *Lucio o l'asino* di incerta attribuzione ma probabilmente l'autore è quel Luciano di Samosata a cui forse dobbiamo un altro testo di ispirazione "fantastica" (quell'immaginario "viaggio sulla luna") e in latino nelle *Metamorfosi o Asino d'oro* di

Apuleio di Madaura. La differenza più significativa tra i due testi sta nell'impostazione e nell'andamento del racconto. In quello greco il racconto delle disavventure dell'asino è fine a se stesso mentre in quello latino le peripezie di Lucio sono incastonate in una "cornice" che racchiude, tra gli altri racconti, la favola di *Amore e Psiche*. Una lettura del testo in appendice faciliterà i continui riscontri appuntati che Acocella farà nella prima parte alla tradizione del testo e nella seconda alla fortuna pittorica che la favola di *Amore e Psiche* ha avuto nel Rinascimento.

Entrambe le opere godettero di larga fortuna nel Rinascimento, come viene attestato dalla breve panoramica delle edizioni quattro-cinquecentesche dei due testi; per il testo di Luciano, trattandosi di un autore greco, la diffusione dell'opera avvenne nel Quattrocento soprattutto per opera di traduzioni in latino mentre pochi sono i volgarizzamenti. Tra questi spicca quello attribuito a Leoniceno; nonostante la contestazione sulla paternità del Leoniceno di tutti i volgarizzamenti lucianei (si ricordi che il Vaticano Chigiano che li contiene è adespoto e anepigrafo), in favore del Leoniceno si ha la attendibile testimonianza del Giovio. Sempre a Ferrara, sul finire del Quattrocento, Matteo Maria Boiardo volgarizza le *Metamorfosi* che vengono pubblicate con il titolo di *Apulegio volgare* dallo Zoppino di Venezia a partire dal 1518. Acocella esclude la paternità del Boiardo di *Lucio o l'asino* in modo convincente con una serie di confronti tra l'originale greco e il volgarizzamento e ritiene accettabile, invece, quella di Niccolò Leoniceno la cui serietà di studioso (nonché esperto in materie filosofiche e mediche) è vastamente attestata e riconosciuta. Nella cerchia di amici ritroviamo alcune delle personalità intellettuali e letterarie dell'epoca: Ermolao Barbaro, Angelo Poliziano e Aldo Manuzio, per menzionare solo alcuni. Le divergenze tra l'originale greco e quello latino viene rispecchiato anche nei corrispondenti volgarizzamenti, come dimostra Acocella con una copiosa disamina del finale delle due versioni; per quanto riguarda l'ultimo libro (l'XI) del testo di Apuleio si legge: "Lo stacco tra questo libro e i precedenti, sebbene sia netto, è però soltanto stilistico: Apuleio abbandona completamente il livello comico e si concentra su quello allegorico-misterico, che si rivela la chiave di lettura del romanzo" (55).

Il significato allusivo di questo finale, con i riferimenti mistici ai riti di Iside, lo si ritrova anche nella favola di Psiche e Cupido (che occupa la parte centrale del romanzo) e rientra idealmente nell'ottica neoplatonica rinascimentale. Tale interpretazione viene avallata da Filippo Beroaldo il Vecchio, autore di un commento all'opera di Apuleio che fu decisivo per la diffusione dell'opera. Dal confronto tra il finale apuleiano, quello del *Lucio* e dell'*Apulegio volgare* si evincono delle particolarità linguistiche e stilistiche che confermano, secondo Acocella, la seguente ipotesi: Leoniceno e non Boiardo ha tradotto dall'originale greco il testo del Lucio pseudo-lucianeo. Dal confronto tra il *Lucio* e l'*Apulegio* del Boiardo si derivano anche le date delle due opere: la data *ante quem* è il 1494, data della morte del Boiardo, mentre il 1471 (ma 1479 più probabile) è la data *post quem*. Acocella, inoltre, suggerisce che il contenuto religioso dell'ultimo libro delle *Metamorfosi* sia la ragione per cui Boiardo l'abbia omesso nel suo volgarizzamento e così farà anche il Firenzuola la cui versione di *L'asino d'oro*, a partire dal 1550, soppianterà quella boiardesca. Nel riassumere i confronti e le divergenze tra i tre testi presi in considerazione e nel contestualizzare tale disamina all'interno del dibattito filosofico-religioso del Rinascimento, Acocella conclude questa prima parte con le seguenti osservazioni: "E per quanto riguarda l'interpretazione di Apuleio stesso, abbiamo già menzionato la fortuna del commento del Beroaldo, successivo di pochi anni

al volgarizzamento boiardesco, che nella prefazione avalla un'interpretazione allegorica globalmente misterica (senza poi addentrarsi in essa), e nell'esegesi dell'XI libro, rivelando le affinità tra culto isiaco e culto cristiano, è portato ad attribuire caratteri cristiani alla religiosità apuleiana, cogliendo un'unità di religioni" (80).

La seconda parte di questo volume — introdotta da cinquantacinque illustrazioni sulle avventure di Lucio e sulla favola di Amore e Psiche — testimonia come la fortuna figurativa dell'*Asino d'oro* è legata al quadro centrale del racconto apuleiano. Per la pittura, i primi esempi rinascimentali di rielaborazioni figurative di cui abbiamo notizia appartengono al Quattrocento fiorentino. Ma solo dopo la diffusione a stampa di Apuleio e della sua fortuna in ambito ferrarese, si testimonia una serie di dipinti e cicli eseguiti da artisti di gran fama: da Giorgione (purtroppo i suoi sedici dipinti sono andati perduti) a Raffaello che diede l'impulso decisivo alla diffusione di questo soggetto in pittura nel 1517 quando affrescò la loggia della villa suburbana di Agostino Chigi (la futura "Farnesina"). L'esempio raffaellesco produsse una vera e propria scuola e tra gli allievi è d'obbligo ricordarne almeno due: Giulio Romano e Perin del Vaga. Al primo, tornando in area padana, dobbiamo gli affreschi del Palazzo del Te a Mantova dove Giulio Romano viene chiamato nel 1524 e dove, secondo Acocella, si verifica "una convergenza tra l'ispirazione pittorica romana raffaellesca e quella letteraria della tradizione ferrarese-mantovana promossa da [...] Isabella d'Este [...]" (125). Romano non solo riprende la tradizione raffaellesca della favola ma riesce a illustrarne tutti gli episodi in forma labirintica (e non lineare, com'era d'uso) sottolineando in questo modo il percorso del racconto come metafora del viaggio dell'anima umana. Parimenti originale è il ciclo di affreschi della Rocca di San Secondo, presso Parma, perché è l'unico ad illustrare le avventure dell'asino Lucio piuttosto che limitarsi al quadro centrale della favola di Amore e Psiche. Un confronto iconografico tra questi affreschi e le xilografie dell'*Apulegio* del 1519 (nonché un riscontro con quelle che accompagnavano il commento del Beroaldo del 1510) invitano nuovamente il lettore a ritornare ai testi e alle avventure di Lucio per coglierne le varianti e rapportarle alle rielaborazioni iconografiche. Acocella completa il volume con una vasta bibliografia sul soggetto e con due indici che stanno a testimoniare il doppio impegno scientifico nella presentazione di questo volume: quello filologico della prima parte e, nella seconda, quello dedicato alle riprese figurative della storia di *Amore e Psiche*.

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

Ronnie H. Terpening. *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*. Toronto: U of Toronto P, 1997. Pp. 310.

While his contemporaries praised both his keen intellect and his abilities as a poet, Lodovico Dolce's literary reputation declined drastically following his death in 1568. Once lauded by Pietro Aretino, Francesco Sansovino, and Veronica Gambara, today he occupies a position below the ranks of the recognized *minori* and figures among the "*minimi*, invisible except for a text or two" (4). When we consider that he was the most prolific *poligrafo* in sixteenth-century Venice, and the author, editor, or translator of over one hundred works, Dolce's exclusion from the company of the great men and women of letters appears quite astounding. In his insightful volume *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Ronnie H. Terpening successfully bridges what he terms a startling gap "between Dolce's reception in his own time and in our own" (5) by demonstrating the

author's essential role in the diffusion and expansion of culture during the Cinquecento. As such, it is a welcome addition to Paul Grendler's 1969 study of Venetian *poligrafi*, *Critics of the Italian World, 1530-1560: Anton Francesco Doni, Nicolò Franco & Ortensio Lando.*

By way of a biographical sketch in the first chapter, Terpening furnishes compelling arguments for reassessing Dolce's remarkable career: Dolce published in, and thus contributed to the development of all major genres; he edited the classics of the Italian literary canon (Ariosto, Boccaccio, Petrarch), bestowing upon Dante's *Commedia* the adjective *divina;* and, in his most productive years, some 40-50% of the books rolling off the Giolito presses passed through his hands. Terpening blames the deflation of Dolce's literary fame in part on post-Romantic notions of originality that disregard early modern theories of imitation and *riscrittura.* For Dolce, imitation produced sweet results: he likened the author who imitates others to the bee that gathers raw material from a variety of flowers in order to produce honey. Many of Dolce's contemporaries held similar views: the comic playwrights Ruzzante and Anton Francesco Grazzini both employed sartorial metaphors of new garments being fashioned from old cloth to describe *riscrittura,* the process by which classical plots were reworked and updated to form new comedies. Part of Terpening's strategy for once again raising his author above the ranks of the *minimi* lies in the articulation of a new set of criteria sensitive to the literary norms of the Cinquecento by which to judge Dolce's opus. Each of the following five chapters is both an elaboration of these criteria and an assessment of Dolce's original efforts in various literary genres, including the chivalric epic (Chapter Two), comedy (Chapter Three), tragedy (Chapters Four and Five), and prose dialogues and treatises (Chapter Six). A comprehensive bibliography of Dolce's original works, *rifacimenti*, translations, and editions rounds out this collection of essays.

In Chapter Two, Terpening examines Dolce's contributions to the development of the chivalric epic, a genre to which he maintained a lifelong devotion. Dolce authored five epics: *Il Sacripante* (1535-6), *Stanze* on Charles V's victory in Africa (1535), *Palmerino* (1561), *Primaleone* (1562), and *Le prime imprese di Conte Orlando* (1572). He edited the poems of Poliziano, Ariosto, and Bernardo Tasso, and penned Italian versions of the *Iliad*, the *Odyssey*, and the *Aeneid.* Through a reading of his *Apologia contra ai detrattori dell'Ariosto* (1536), Terpening sketches Dolce's poetics. Dolce believed in writing to please the public, not academicians, sided with the moderns in questions of language, and espoused what Terpening terms a proto-Crocean idea of the organic unity of a text, according to which "niente in se stesso [è] discordante, niente mostruoso ma ogni cosa risulta in un corpo solo, ed in tutte parti corrispondente" (28). Through detailed plot summaries and close readings of selected passages from the *Sacripante* and the *Prime imprese* (the former a continuation of and the latter the *antefatto* for the *Orlando furioso*), Terpening argues that these poems merit reconsideration because they chart the changes in the genre between Ariosto and Tasso. While the central concern in the *Sacripante,* a "highly readable and enjoyable poem" (44), is the Saracen Sacripante's love for Angelica, Terpening uncovers a thematic interplay between reason and passion, as well as an emphasis on honor and fidelity, that testify to the author's emerging Counter-Reformation spirit. Published posthumously, the *Prime imprese* contains much that prefigures elements found in Tasso's *Gerusalemme liberata*: an emphasis on duels and battles, disguised angels who intervene in the affairs of mortals, and a woman warrior who seems a prototype for Clorinda.

In the analysis of Dolce's comedies in Chapter Three, Terpening distinguishes between those that can be defined as *rifacimenti* of classical comedies, *Il capitano* (1545) and *Il marito* (1545), and those that are "original stories imbued with traditional features" (62), *Il ragazzo* (1541) and *La Fabritia* (1549). In this chapter, as throughout the study, Terpening's perceptive critical gaze discerns details in Dolce's texts previously overlooked by literary critics. Here he astutely notes that Dolce's fifth comedy, *Il ruffiano* (1551), which had been labelled an original comedy by Marvin Herrick, is actually an unacknowledged translation of Ruzzante's *La piovana.* Thus, in this case, Dolce can rightly be accused of plagiarism. Noting that intertextuality is inherent to any *rifacimento*, Terpening eschews the type of source study undertaken by previous critics of *Il capitano* and *Il marito,* in order to focus instead on the ways in which Dolce updates classical plots so as to account for contemporary customs. Terpening assumes a similar critical approach to Dolce's original comedies and demonstrates their immense value to scholars of Renaissance culture as mirrors of sixteenth-century Italian society that reflect the debate on the worth of women, the status of different professions, as well as social practices as varied as slavery, dowries, and abortion. The many pages dedicated to reviewing and refuting earlier critical studies of *Il ragazzo,* in which Terpening argues that Dolce's comedy has been misguidedly criticized for being derivative and lacking suspense, will most likely appeal more to scholars of theater than to the general reader.

Terpening explores Dolce's many contributions to Italian tragedy in two chapters, noting that his translations of four of Euripides's and ten of Seneca's tragedies are enough to garner him praise. In Chapter Four, Terpening affirms that Dolce's comparison of his own tragedies to those of Trissino, Rucellai, and Giraldi was an apt one, because all of these authors shared a tragic world view according to which the transgressive acts of the tyrant stood in opposition to the "rational order inherent in the universe" (99). The enthusiastically received performances of Dolce's *Marianna* (1565) and *Troiane* (1567) by acclaimed actors in the palaces of Venetian nobles attest to the author's considerable abilities as a tragedian. In Chapter Five, Terpening analyzes three tragedies based on Virgil's tale of Dido which fill in the blanks in a genealogy that culminates in Metastasio's masterpiece *Didone abbandonata*: Alessandro Pazzi de' Medici's *Didone in Cartagine,* Giambattista Giraldi Cinthio's *Didone,* and Dolce's *Didone.* Through a close comparative reading of each tragedy and its model, Terpening documents a shift from imitation to emulation. He posits, "[...] one can state that we move in less than twenty-five years from a rapport of filiation in Pazzi (or intertextuality, in the classic sense of the word as used by Julia Kristeva) to one of continuity (or genealogy, as used by Paolo Valesio) in Giraldi, to one of relationship (or transtextuality, as used by Gérard Genette) in Dolce, where, however, the ties to Virgil's epic are manifest rather than hidden" (126). Here lies my only quibble with this otherwise excellent study. I wish that Terpening had utilized this fascinating theoretical framework in a more profound way throughout his discussion of Dolce's theater in order to hone the distinctions he makes among imitations, free translations, original works, and acts of plagiarism. Admittedly, this is no easy task and would require a separate chapter to fully contextualize and address all the issues involved. While I accept Terpening's taxonomy in its broadest terms, it gives rise to many questions concerning the content and limits of each category, for example: Why does Dolce usually indicate whether the work is a translation or a *rifacimento* on the title pages of his tragedies but not do so on those of his comedies? Does Dolce feel free to plagiarize Ruzzante's *La piovana* because it is a comedy in dialect? How did other

translators of the period theorize about their work?

In the sixth chapter, Terpening illustrates the remarkable breadth of Dolce's literary career. As a translator of non-fiction Latin texts, and as an author of treatises and dialogues on subjects as varied as gems, the status of women, memory, and painting, Dolce achieved the "praiseworthy goal of popularizing the elite culture of the time, rendering its more obscure aspects accessible to a much wider audience" (128). This "wider audience" includes modern scholars of Renaissance culture: Frances Yates preferred Dolce's translation of Johannes Romberch's treatise on memory *Congestorium artificiose memorie* to the original. Terpening dismisses those critics who berate Dolce as an "unfaithful" or "bad" translator, sustaining that such negative judgements disregard Dolce's own concept of translation as the production of a fluid, easily read text. Furthermore, these same critics often overlook the great service Dolce provided for his readers: he transposed arcane Latin texts into a graceful Italian, expanded his translations to include explanations of technical terms, and modernized the often obscure lists of examples found in these treatises to include contemporary figures better known to his reading public. In this way, Dolce became the "master of those who knew naught" (164).

This thoroughly documented, well-written study reaches its goal of rehabilitating Dolce's literary reputation through the steady accumulation of his many — albeit often individually modest — contributions to Italian letters. The true value of Terpening's study, however, extends far beyond this act of recuperation, for his insightful readings also unearth the great treasures to be found in Dolce's vast bibliography for those of us engaged in genre or cultural studies.

Suzanne Magnanini, *University of Colorado, Boulder*

Micaela Rinaldi. *Torquato Tasso e Francesco Patrizi: tra polemiche letterarie e incontri intellettuali.* Ravenna: Longo Editore, 2001. Pp 119

The publication of Tasso's *Gerusalemme liberata* in 1581 immediately provoked massive debate surrounding its relative merits with respect to Ariosto's *Orlando furioso*. Already in 1584 Camillo Pellegrino, opening his dialogue *Il carrafa*, expressed the hope that "in questo breue discorso [...] si verrà almeno in parte à terminar la questione, che di continuo si hà, non solo appresso del volgo, ma etiandio di huomini grauissimi, di chi habbia conseguito maggior grado di honore nell'Epica poesia, ò Lodouico Ariosto, ò vero Torquato Tasso." The debate over Tasso and Ariosto is a rich source of fascinating texts, for it provided a context for an examination of fundamental philosophical and literary questions. The *Carrafa*, for instance, only pronounces its judgement on Tasso after a discussion of the first principles of Aristotelian poetics and their application to the epic poem. For Francesco Patrizi, the subject, alongside Tasso, of this useful book by Rinaldi, the response to Tasso was inextricably bound with the totality of his Platonic philosophy.

The danger, when coming to examine this period of literary criticism, is that we succumb to the temptation to exaggerate the distinctions between the contributors to the debate. Bernard Weinberg's magisterial *History of Literary Criticism of the Italian Renaissance* (Chicago: Chicago UP, 1964), for instance, argues that Patrizi's intervention in the debate, and Tasso's impassioned response, had one "primary role": "to sharpen the distinction between Aristotelianism and Platonism" (1016). To reduce the debate between Tasso and Patrizi to a dogged restatement of stock Aristotelian and Platonic principles, however, would be to close off more nuanced readings of the texts. Rinaldi's short book,

Torquato Tasso e Francesco Patrizi: tra polemiche letterarie e incontri intellettuali, based on work carried out for her *tesi di laurea*, aims to avoid such reductionism. It is a lucid discussion of the relationship between Torquato Tasso and Francesco Patrizi, particularly as that relationship develops following the publication of the *Gerusalemme liberata*. As the book's subtitle advertises, it is a study of both affinity and divergence, and its aim is twofold: first, to present the evidence that Tasso and Patrizi had a close, if intermittent, personal friendship; second, to show that for all their apparent philosophical differences, striking points of commonality do emerge within their theoretical work.

The first chapter draws together biographical information surrounding the encounters between Patrizi and Tasso, summarising the evidence for their probable meeting at Venice during Tasso's stay at the Accademia during 1558 and 1559. Rinaldi goes on to describe Patrizi's arrival at Ferrara in 1578, and provides an interesting interpretation of Patrizi and Tasso's divergent experience of that intellectual climate. For Patrizi, the enthusiasm with which Ficino was being read in Ferrara made it the ideal place for him to pursue his thought. For Tasso, Rinaldi argues, the fear of an indifferent God (as expressed in his letter to Scipione Gonzaga of March 1579) could only be exacerbated by the popularity of Neo-Platonist speculation about the separateness of the realm of Ideas from the material world. Patrizi and Tasso met again in Rome following Patrizi's arrival at the Università della Sapienza in 1592, and it is in the context of this renewed personal acquaintance that a degree of intellectual *rapprochement* occurs: as Rinaldi points out, in this period a major shift in Tasso's thinking about the nature of signs takes place. In Tasso's dialogue, *Il conte*, reflection on Egyptian hieroglyphics leads to a conviction that the very difficulty of understanding the strange and foreign language can be a means of inciting *meraviglia*. In Patrizi's work, similarly, the concept of mystery in poetic language is seen as a way of reconnecting with underlying truth.

Chapter two examines Patrizi's *Parere in difesa di Ludovico Ariosto*, written in early 1585 in response to Camillo Pellegrino's *Carrafa*. Rinaldi briefly traces the history of the debate around Ariosto and Tasso through a summary of some of the key texts: Giraldi's *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554); Pigna's *I romanzi* of the same year; the della Crusca critiques of Tasso's style (1585); Tasso's own *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*. She is careful to distinguish between these texts, which often engaged in sustained and fundamental theoretical reflection, and others, such as Bastiano de' Rossi's published *Lettera a Flaminio Monicelli*, which attacked Tasso's character. Rinaldi's lucid discussion of Patrizi's *Parere* thus places the text in context, and the originality of Patrizi's intervention – which argued, among other things, that Aristotelian unity had always been a practical impossibility – is made clear.

Chapter three examines Patrizi's and Tasso's conceptions of epic poetry; whilst this chapter is elegantly written, it stops short of a satisfactory exploration of the implications of the ideas it presents. In Tasso's approach to Aristotelian unity, Rinaldi asserts, his instincts are towards multiplicity, and the need to achieve unity in poetry is a form of discipline for him. This assertion about Tasso's psychology is inadequately justified. She then quotes sections of the *Discorsi*, which argue that a formal unity can be seen even in a complex and varied world; this is a unity which Rinaldi sees as having a "quasi perfetta corrispondenza" (53) with Patrizi's Platonic sense of unity ("Ab Unitate primaria, Unitates omnes. Ab Unitatibus, Essentiae. Ab Essentiis, Vitae. A Vitis, Mentes" [*Nova de universes philosophia*, quoted in Rinaldi 52-53]). Rinaldi's insistence on the affinity between Tasso and Patrizi here disguises the fact that in many respects the differences

between the two conceptions of unity are more interesting than the similarities. For Tasso, unity can be found in, and imposed through, plot; for Patrizi, unity lies in a distant but single source, which is the creator of all multiplicity. Rather than a "quasi perfetta corrispondenza," then, there is a momentary and perhaps illusory similarity between the two men's thought here. Rinaldi goes on to discuss Patrizi's conception of poetic *fabula* as a form of creativity, deriving from inspiration. There is clearly an interesting comparison to be made here with the second stanza of *Gerusalemme liberata*, and its invocation of a Christian Muse; it would have been interesting to see Rinaldi explore this aspect.

Chapter four summarises the intellectual backdrop to Patrizi's *Trimerone*, the final part of the second volume of *Della poetica*, published in 1586 and written as a response to Tasso's *Discorso sopra il* Parere *fatto dal Signor Francesco Patrizi in difesa di Ludovico Ariosto.* As Rinaldi makes clear, the two texts have a strikingly different tenor: Tasso makes it clear that he has taken strong personal offence at Patrizi's earlier intervention, whereas Patrizi insists on his admiration for *Gerusalemme liberata* and repeatedly describes Tasso as "l'amico nostro" and "così grande huomo." Rinaldi chooses to devote little space to analysing the contents of the *Trimerone*, perhaps because the text is reproduced in full in a lengthy — and highly useful — appendix.

This book does us some service in drawing attention to Patrizi as an original and stimulating reader of Tasso. In showing a way beyond the predictability of labels such as "Aristotelianism" and "Platonism," Rinaldi encourages us to re-visit the texts of the debate over Ariosto and Tasso. She writes clearly enough for this study to be a useful introduction to the debate, and there will also be much to interest those more familiar with it. Two concerns remain, however. First, some of Rinaldi's most suggestive citations are not properly referenced. This is a great pity, since the value of her lucid explanations of intellectual context is that it encourages her readers to revisit the primary texts. Second, this is a short book (70 pages, excluding the Appendix), and much of it is taken up with biographical detail about its two protagonists. Little of this detail is original, and much of it has only limited relevance to the more interesting discussions of the primary texts. The frustration is that the analysis of the text was not taken further and that Rinaldi chose to devote such a high proportion of this book to biographical detail, for she is an extremely sharp reader of both Tasso and Patrizi, and her lucid discussion of both writers deserves and rewards careful reading.

Matthew Treherne, *University of Cambridge*

Zsuzsanna Rozsnyói. *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi.* Ravenna: Longo, 2000.

Come già Barilli avvertiva in un suo saggio per la Letteratura Italiana Laterza (in Nicola Badaloni, Walter Moretti, Renato Barilli, *Cultura e vita civile tra Riforma e Controriforma*, LIL 24, Bari: Laterza, 1979, 136-75), il contemporaneo interesse per la "scienza della letteratura" ha richiamato in tempi recenti l'attenzione sulla trattatistica letteraria del Cinquecento, oggetto di studi attenti e appassionati non solo in Italia ma anche in ambito europeo e specialmente nell'area anglosassone. Ricorderò, per limitarmi ad un intervento nordamericano, la recente edizione del *Discorso dei romanzi* di Giovambattista Giraldi Cinzio a cura di Laura Benedetti, Giuseppe Monorchio ed Enrico Musacchio (Bologna: Millennium 1999), con l'ampia e informata introduzione.

Il volume di Zsuzsanna Rozsnyói viene ad illustrare un aspetto particolare della

ricerca critica del Cinquecento nell'arco di tempo che va dalla pubblicazione dell'*Orlando Furioso* a quella del *Rinaldo* del Tasso, la ricerca cioè di un modo di fare narrativa che si richiamasse ai grandi modelli della classicità, sulla scia del dibattito sulle "regole", in sofferta contrapposizione al fortunato romanzo dell'Ariosto. Com'è noto, nel letterato del Cinquecento il travaglio critico spesso prende la forma non solo di trattazione teorica ma di realizzazione concreta di opere letterarie che, incarnando i principi teorici propugnati, si propongano come modelli esemplari a futuri eventuali imitatori, nella speranza di ottenere una fama imperitura per i loro autori. Ecco allora messi a fuoco, insieme alle affermazioni critiche presenti nei trattati e nelle lettere, alcuni poemi in cui si incarnano le proposte critiche degli autori, in primo luogo il *Girone il Cortese* di Luigi Alamanni, l'*Ercole* di Giambattista Giraldi Cinzio, l'*Amadigi* di Bernardo Tasso, ma anche il *Costante* di Felice Bolognetti, l'*Italia liberata dai Goti* di Giangiorgio Trissino, il *Meschino detto il Guerrino* di Tullia d'Aragona. Presupposte le discussioni che scaturiscono dai commenti alla *Poetica* di Aristotele e dalla svolta moraleggiante concomitante alla Controriforma, il libro della Rozsnyói si concentra esclusivamente sui problemi formali attinenti alla composizione dei nuovi romanzi. La trattazione procede ad "imbuto", attraverso quattro capitoli che dalle questioni più generali sulla ricerca dei modelli classici da contrapporre all'abnorme *Orlando furioso* passa all'individuazione di alcuni modi di conferire "unità" al poema narrativo — unità intorno a un eroe protagonista, come nel *Girone*, unità nella storia di una vita come nell'*Ercole*, unità "intesa come regola e misura" (51) come nell'*Amadigi* —, affronta poi la discussione di alcune delle tecniche narrative esperite nei diversi poemi, e analizza finalmente alcune "unità discorsive" come gli esordi, le formule di passaggio e i congedi.

Il più interessante è probabilmente il terzo capitolo, dove viene messo a fuoco in maniera abbastanza precisa il travaglio critico, teorico e pratico, intorno ai rapporti tra favola ed episodi, l'articolazione delle digressioni rispetto alla favola portante, il problema della regolarizzazione della cronologia degli eventi, e la tendenza ad organizzare il racconto per blocchi narrativi, specialmente in quei poemi in cui, come nell'*Amadigi* di Bernardo Tasso, vengono portate avanti contemporaneamente le storie relative a tre protagonisti. Prima ancora della soluzione della *Liberata* e dei *Discorsi sul poema epico*, punto d'arrivo della riflessione teorico-pratica sul poema epico, sembra farsi strada nelle lettere del Giraldi Cinzio "l'idea dell'*integritas* [...] che nella sua dominante dimensione formale-strutturale prevede non solo l'armonioso, proporzionato insieme delle parti raccolte in un'unità unica e indivisibile, ma anche e soprattutto un'estrema funzionalizzazione degli elementi narrativi che la compongono, a nessuno dei quali, proprio come le parti del corpo umano, si potrebbe rinunciare senza compromettere il corretto funzionamento e l'integrità dell'insieme" (65).

Sarebbe stata probabilmente desiderabile una maggiore attenzione filologica nelle citazioni ricavate da edizioni cinquecentine, se non altro nel segnalare gli errori (di stampa?) di cui appaiono costellate. Per esempio, molto oscuro appare il "persier" di *Ercole* II, 7.6 (119), e probabilmente erronea è la lezione "Aiutato a tornare ore più grati" di *Il meschino* XXV 6 (114); dietro il "*nostro* onore" (130) è sospettabile un "*vostro*", così come è sospettabile un "fia" dietro i "sia" di *Ercole* II 119.8 (123) e *Ercole* VIII, 110, 8 (124); "Or, perché 'l canto mi par finito" (129) è ipometro; e così via. Ciononostante, il volumetto ha il merito di illuminare la coincidenza d'interessi fra la critica contemporanea e quella del Cinquecento sul problema della tecnica narrativa, e di informare sulle soluzioni adottate in opere letterarie non particolarmente frequentate dalla

critica. Completano il saggio un indice dei nomi e un'aggiornata bibliografia.

Maria Predelli, *McGill University*

Quinto Marini, *Frati barocchi. Studi su A. G. Brignole Sale, G. A. de Marini, A. Aprosio, F. F. Frugoni, P. Segneri,* Modena: Mucchi Editore, 2000. Pp. 304.

Il volume comprende sotto un unico titolo contributi di diversa provenienza, "unificati dal fondamentale intreccio storicistico di vita e opere degli autori studiati" (8-9). Cinque dei sei saggi raccolti nel recente libro di Quinto Marini e l'appendice, dedicata al fenomeno del *best-seller* secentesco, sono già stati pubblicati altrove. Del tutto nuovo è, invece, il saggio sul *Calloandro* di Giovanni Ambrosio Marini.

Nel tracciare il profilo di Anton Giulio Brignole Sale (1605-1662), nel primo contributo del volume (*Anton Giulio Brignole Sale, un protagonista di "instabilità"* 19-62), Quinto Marini comincia con la ricostruzione biografica di un letterato privilegiato dalla propria posizione sociale. Dopo *Le instabilità dell'ingegno*, dialogo che, da una cornice decameroniana, evolve verso "un intrattenimento barocchissimo " (23), ne *La colonna per l'anime del Purgatorio*, "i piaceri dell'ingegno barocco" venivano "spostati in campo sacro, a stimolare il terrore e le lacrime dei lettori" (33). L'intera vicenda del Brignole Sale, fino a quando, lasciata la vita laica, entrò nei Missionari Urbani (1649), può essere interpretata come un progressivo spostamento "verso il territorio religioso e impegnato" (53). Dopo il genere romanzesco, praticato con la *Storia spagnuola* (1640-42), componeva il *Satirico* (stampato nel 1648), in cui alcune figure tipiche del suo tempo venivano prese di mira e messe alla berlina. *La vita di Sant'Alessio descritta e arricchita con divoti episodi*, l'ultimo romanzo religioso del Brignole Sale, era il più compiuto tentativo di cercare per se stesso un modello che fungesse anche da formula autorappresentativa.

Il secondo saggio del libro è dedicato allo studio — secondo una prospettiva biografica e letteraria — del Brignole Sale "seconda maniera", ovvero successivo al suo ingresso nella Compagnia di Gesù (*Anton Giulio Brignole Sale gesuita e l'oratoria sacra* 63-112). Se si escludono due brevi panegirici sacri, presi i voti, il Brignole Sale sospese pressoché completamente la propria attività letteraria. Le sue prediche — narrava il suo biografo Giovanni Maria Visconte — erano annotate "in pezzetti, o in avanzi", talvolta "sopra le lettere che aveva ricevute, non solo a tergo [...], ma anco scrivendo le sue tra una riga, e l'altra" (65). Questa estrema sobrietà del gesuita Anton Giulio Brignole Sale e la difficoltà di raccordare la sua figura di religioso con l'uomo di mondo, il politico impegnato nelle corti, che Brignole Sale era stato durante la sua vita laica, ha certamente inibito parte della critica, la cui attenzione verso il *secondo* Brignole Sale è stata notevolmente inferiore. Quinto Marini ricorda e commenta il panegirico del beato Gaetano di Thiene, fondatore dei Teatini, celebrato dal Brignole Sale sotto l'insegna — quasi motto araldico — dell'"acquistar gloria al suo Signore col perdersi" (78). Si sofferma, quindi, sul panegirico del beato Andrea Avellino, "nelle vesti di premuroso maestro dei novizi o di predicatore". Genova non aveva avuto maestri dell'oratoria sacra e il Brignole Sale doveva costruire da sé la propria tradizione, attingendo agli esempi del Mascardi (a Genova sulla fine del 1621), alla teorie di Matteo Peregrini, all'oratoria sacra del Bartoli e, tra gli altri, di Fabio Ambrogio Spinola, autore di prediche quaresimali e di cinquecento meditazioni "ciascuna proponente una verità o un soggetto, ordinate mese per mese ed internamente distinte in vari momenti di riflessione spirituale" (110).

La ricostruzione del profilo biografico di Giovanni Ambrosio Marini è alquanto

difficile per scarsità di documenti. Quinto Marini se ne occupa nel terzo saggio del volume (*Giovanni Ambrosio de Marini e gli "inviluppati laberinti" del* Calloandro fedele 113-51). Tra le caratteristiche comuni evidenziate nei profili biografici contemporanei del Soprani e dell'abate Giustiniani, spicca in particolare la composizione del *Calloandro*, "l'opera che, anche per la sua complicata vicenda di mascheratura e smascheratura, anagrammi e finti nomi, caratterizza il personaggio" (116). La psicologia, il profilo letterario e umano di Giovanni Ambrosio, "nato fuori dalla famiglia ma poi legittimato e ascritto alla nobiltà, e tuttavia, anche come intellettuale, scrittore tardivo" (120), comincia a delinearsi nelle contraddizioni che comprendono, da un lato, il tipico atteggiamento del letterato alla moda, dall'altro il religioso irreprensibile che condanna i libri faceti, anche i suoi stessi, invitando alla sola meditazione dei testi religiosi. Ma l'ambiguità — rileva Quinto Marini — è cifra barocca e l'autore del *Calloandro* sapeva interpretarla perfettamente, sia rilevando, nei suoi libri devoti (ne *Il caso non a caso*, del 1650) la continua vicenda delle cose umane, sia condannando le scritture romanzesche come inutili. Del *Calloandro* Marini ricapitola e commenta le vicende, soffermandosi sulle principali tematiche e sugli snodi della narrazione. Il *Calloandro* non affronta alcuna specifica problematica politica, per quanto sia concepito per essere fruito all'interno della "società nobiliare e aristocratica di pieno '600" (146). La sua ricetta, "labirintica" ed esclusivamente narrativa, bene illustrata dal saggista, sta a fondamento della lunga durata del suo successo.

Il quarto saggio del libro, derivato da una relazione pronunciata durante un convegno internazionale di studi sugli agostiniani a Genova (Genova, 9-11 dicembre 1993), tratta di *Angelico Aprosio da Ventimiglia, "tromba per far conoscer molti"* (153-79). Oltreché dalla vocazione religiosa, che si manifestò in lui fin dalla giovane età, la vita dell'Aprosio fu segnata dalla vorace passione per i libri. Fu la costituzione della sua biblioteca, esistente ancora oggi, la sua maggiore opera, tanto che, "quando volle — nella sua vecchiaia, dopo una stagione di peregrinazioni e battaglie — scrivere la *summa* del proprio lavoro di intellettuale, letterato e bibliofilo, non trovò di meglio che intitolare quest'ultima opera *La Biblioteca Aprosiana*" (154). Nella *Biblioteca*, rassegna biografica in ordine alfabetico, Aprosio lasciò anche una propria, ampia e arruffata, autobiografia, documento insostituibile "per identificare i suoi rapporti con letterati e dotti del tempo, i suoi peculiari interessi e la storia del suo impegno nel mondo editoriale e librario secentesco, la sua *facies* intellettuale" (156). Aprosio era convinto che i componimenti prendessero vita dalle "opposizioni" ed in queste effettivamente si gettò, difendendo il Marino e il suo *Adone* contro le accuse dello Stigliani. Aprosio risiedette a Venezia tra il 1641 e il 1647: furono questi "gli anni più intensi del suo lavoro di bibliofilo, ricercatore, selezionatore, promotore editoriale e, senza dubbio, anche di commerciante di libri" (166). Numerosi i rapporti intrattenuti col Sarzina, Pavoni, Combi, Herz, Ginammi e Guerigli. Rammentato nei passaggi principali, e anche nelle evidenti cadute di tono, l'episodio della disputa con la monaca benedettina Arcangela Tarabotti fu causa dell'isolamento dell'Aprosio. Negli ultimi venticinque anni, passati a Ventimiglia, l'Aprosio si prese soprattutto cura della sua biblioteca e strinse "rapporti con altri grandi bibliofili ed eruditi del tempo [...] con letterati, studiosi, dotti e persino scienziati" (178). In questo periodo tornò a dedicarsi alla composizione di nuove opere e a concludere quelle rimaste in sospeso: si confermava disposto a rinunciare all'originalità, alla fantasia, all'inventività, per "essere solo e soltanto un raccoglitore e un divulgatore del sapere libresco" (179).

Il seguente contributo, saggio bibliografico e guida alla lettura, è dedicato a Francesco Fulvio Frugoni (*Francesco Fulvio Frugoni, "a guisa di fiaccola"* 181-217). Come già per l'autore del *Calloandro*, anche per il Frugoni non si dispone che di scarni, incerti dati biografici. La stima che fin da giovane gli riservarono il Brignole Sale e il Mascardi, gli rese facile accedere all'Accademia degli Addormentati e gli consentì di avvicinarsi a una delle più potenti famiglie patrizie genovesi, gli Spinola. Accanto alle tappe di una complessa vicenda biografica, a Quinto Marini preme rilevare l'"instabilità esistenziale" di Frugoni, la sua ricerca di una posizione all'interno del mondo letterario. Il saggio segue F. F. Frugoni alla fastosa corte di Carlo Emanuele II di Savoia, dove conobbe il Tesauro, subendone l'influenza. Quinto Marini si avventura infine sul terreno dilatato del *Cane di Diogene*, "grandiosa *summa* dell'universale sapere barocco", sorretta dall'ambizione di "assorbire tutti i libri e tutti i generi in un solo libro" (210). Sul *Tribunal della Critica* e le sue sessioni, oltre "quattrocentocinquanta pagine sconvolgenti per l'enciclopedismo e la minuzia delle questioni, con curiosità e aneddoti, opere note o no, trattate e riprodotte per brani anche consistenti" (215), Marini indugia nella seconda parte del suo saggio, anche perché, a suo avviso, raccontare il *Cane di Diogene*, "nel suo convulso insieme, pur affrettatamente e con sforbiciature impietose" (216), è il solo modo — il solo che l'autore abbia previsto — per capirlo.

L'ultimo saggio del libro, *Le biografie del «venerabile servo di Dio» Paolo Segneri* (219-64), da una relazione pronunciata durante il Convegno Internazionale di Studi tenutosi a Nettuno (1994-95) per celebrare il 300° anniversario della morte di Paolo Segneri e già pubblicato nei relativi atti, è una riflessione sull'immagine e sul mito del celebre predicatore secentesco. Quinto Marini rilegge e confronta le biografie del Segneri per "fare la storia di un'immagine nei secoli" (219). La biografia fondamentale per la ricostruzione della figura del Segneri fu scritta dal suo confratello Giuseppe Massei nel 1698. Nel Settecento due biografie latine del Segneri attinsero allo scritto del Massei: la prima, dovuta alla penna di G. M. Mazzolari, aggiungeva, rispetto allo scritto del Massei, una consapevole considerazione delle opere letterarie del Segneri e ne apprezzava lo stile limpido, armonico e puntuto. La seconda, di Angelo Fabroni, usava il Massei con grande parsimonia. Segneri era soprattutto ammirato come scrittore, capace di evitare i trabocchetti del depravato stile barocco per ricondurre la sacra oratoria "a quelle virtù sue proprie che erano state dimenticate" (247). All'agiografia incurante dei meriti letterari, si sostituiva dunque una visione opposta, in cui a esser messe in luce erano soprattutto le doti letterarie del Segneri, le virtù dello stile e dei concetti e il suo impegno nelle battaglie teologiche (pressoché dimenticate da Massei e Mazzolari). Marini riporta infine le posizioni dei lettori e dei critici ottocenteschi e novecenteschi. Una biografia documentata di Segneri, auspicata anche da Mario Scotti, permetterebbe, secondo Marini, il recupero di una personalità di spicco, consegnata alla storia da biografi sempre troppo appassionati.

Il volume si chiude con un'appendice su *Romanzieri liguri e imprese editoriali nel Seicento (con un documento d'archivio sulla censura della* Vergine Parigina *di Francesco Fulvio Frugoni* 265-91), argomento che Quinto Marini ha trattato anche, in misura più ampia, per un recente capitolo della *Storia della letteratura italiana*, pubblicata presso l'editore Salerno. La prima affermazione, fondamentale, del saggio è la difesa della linea romanzesca ligure e della sua peculiare identità rispetto alla linea veneta. Un'indagine di consistenza che guardi al numero delle edizioni dei romanzieri liguri durante l'intero Seicento permette di affermare, senza dubbio, il "primato del

romanzo ligure barocco nel mercato librario italiano" (266), ma anche l'atteggiamento poco ricettivo degli editori genovesi.

Stefano Termanini, *Genova*

Jack D'Amico. *Shakespeare and Italy: The City and the Stage.* Gainesville: UP of Florida, 2001.

In this volume, the author engages the reader in a scholarly discussion of the individual settings in Shakespearean dramas set in Italy, whether in real cities such as Verona, Venice, Milan, and Messina in the case of *Romeo and Juliet*, *Othello*, *Two Gentlemen of Verona*, and *Much Ado About Nothing*, respectively, or the courtly, mythical world of Sicilia, the setting of *The Winter's Tale*. This he does in order to suggest the relationship between the individual plays and their contemporary audiences. The fundamental thesis of the volume is that Italian society, as it is represented in Shakespeare's plays, is a reconfiguration of the urban world of contemporary London. D'Amico further extends this principle of correspondences by drawing a parallel between the major city-states of northern Italy and the theaters in and around Elizabethan London, as both are enclosed within walls but open to the air, a meeting place for all social strata. Since the book focuses on the multiple locations within the Italian cities in question, be it a piazza, a city street, an interior space, a garden, etc, the discussion of the individual plays is fragmented according to the presence or absence in them of the topographic features that are, in turn, the focus of the discussion. However, my comment is not to be seen as detracting from the book's worth as the index provides references to individual characters, plays, and their Italian settings for readers wishing to extrapolate information on them.

Although in the brief Preface the volume's intended readership is broadly identified as "the informed, imaginative reader and spectator [...] the scholar, the student, the theater- or moviegoer, and the general reader who is entertained and enlightened by Shakespeare's plays" (X1-X11), given the dual emphasis throughout on literary analysis and performance, moviegoers are likely to benefit less directly from D'Amico's work than readers and spectators are, as only passing reference is made to filmed versions of the plays. Since, at times, the author adopts a comparative approach, contrasting Shakespeare's theater with the comic theater of Italy during the sixteenth century, the volume will also be of interest to students of comparative literature.

An obvious question that would present itself at an early juncture to the general reader is how Shakespeare acquired his knowledge of Italy. In Chapter 1 ("Some Versions of Italy"), D'Amico implies that this knowledge was not so much first-hand as derived from the Italian literature available to him both in translation and in Italian editions. In Elizabethan England, the great interest in any new development in Italian letters is evidenced by the availability in London of such works as Guarini's *Il pastor fido* and Tasso's *Aminta* shortly after the appearance of the Italian *princeps* editions. D'Amico draws attention to English curiosity about "Italian wickedness" (17), which resulted in particular interest in the works of controversial authors, such as Machiavelli and Aretino. Indeed, on numerous occasions D'Amico refers to the works of these two authors (in particular to Machiavelli's comedy *La mandragola*) for their representation of Italian society in the early decades of the sixteenth century. To this end he makes repeated references also to the treatises of Leon Battista Alberti (*On the Art of Building in Ten Books*) and Baldassare Castiglione (*The Book of the Courtier*), classical Italian manuals dealing, respectively, with urban geography and courtly behavior. Chapter 1 contains as

well a useful review of critical literature dealing with the representation of Italy on Shakespeare's stage. It is an early indication of the painstaking scholarship and scrupulous documentation that are in evidence throughout the entire study.

D'Amico hypothesizes that there were many open spaces within sixteenth-century London which could have provided Shakespeare with the model for the piazza, the characteristic urban space of his Italian city-states and the focus of the volume's second chapter. The author characteristically extends his discussion by considering the piazza in the context of Renaissance architecture and as the preferred setting of the Italian *commedia erudita*. In accordance with his theory of correspondences, D'Amico first identifies the theater itself as an analogue to the piazza (23); then, later in the chapter he describes it as "the quintessential feature of Shakespeare's city-state. With its potential for encounter and exchange, confusion and discovery, it is a microcosm of the Renaissance city." (55) Amongst the plays discussed in relation to Shakespeare's use of the piazza as setting are *The Taming of the Shrew*, *The Merchant of Venice*, and *Romeo and Juliet*. Typically in this latter play, Shakespeare does not identify by name Verona's Piazza Brà; instead he uses the city's central square as a generic open place conducive to the fluidity and freedom of movement essential to his theater.

As he had done at the beginning of the previous chapter, D'Amico begins chapter 3 ("City Streets") with a brief reference to topographic features of Shakespeare's London. For students or scholars of comparative literature, this chapter in particular provides a valuable basis for comparison between Shakespeare's dramas and the Italian *commedia erudita*, with its fixed setting (usually a piazza or a city street) and limited time frame (the action typically unfolds in less than twenty-four hours). In Shakespeare's plays Italian city streets are free from the threat of rape and other forms of violence liable to occur in Italian comedy, and are only dangerous to those who have caused offense to the state. Streets serve as a transitional space between the world of the audience and the imagined setting of the play (66), within which they have a practical function, leading either to a port or the city gates, and whatever lies beyond. Thus they facilitate social and psychological transition by allowing young men of good family to journey between city-states in search of wives, adventure, or education. The natural environment as well of servants, disguised women, clowns, and fools, streets may serve to draw the spectators into the imagined setting. It is clear, however, that Shakespeare did not intend a realistic representation of his Italian settings if, in *The Tempest*, reference can be made to Milan's 'seaport.' D'Amico uses primarily *The Taming of the Shrew*, *Romeo and Juliet*, *Much Ado About Nothing*, and *Othello* to illustrate the significance of the street as setting.

Basing himself on the analogy between a city and both ducal palaces and private dwellings that Castiglione, Alberti, and Palladio saw, D'Amico begins chapter 4 ("Interior Spaces") by asking whether Shakespeare's representations of private dwellings can be considered microcosms of his Italian cities. If this is indeed so, then the "governor" of the domestic state is the father, either a benevolent prince or a tyrant according to whether the play in question is a comedy or a tragedy. D'Amico then proceeds to verify this hypothesis by analyzing a number of plays, including *Othello*, *Romeo and Juliet*, *The Taming of the Shrew*, and *Twelfth Night*.

D'Amico has sifted through Shakespeare's Italian plays with an attentive eye for references to place. Yet he does not by any means limit his search to concrete, geographic loci, but extends his investigation to interior, psychological spaces as well, as in the case of *Othello* where he sees a parallel between Brabantio's opening to Othello a private

space within his own house, and Othello's subsequent fear that Desdemona may herself open "a corner in the thing I love / For others' uses" (*Othello* 3.3. 269-70). This move from the literal to the psychological is a very interesting — and fruitful — perspective from which to examine this corpus of dramas. And a propos of *Romeo and Juliet*, D'Amico suggests (82) that it is language that "decorates" interiors: in the case of Juliet, where movement is from her bedroom to the church and then back to her wedding chamber, it is the language spoken within the same room that changes it. A comparative approach is again adopted when D'Amico here compares Shakespeare's use of interior, private spaces with that made by Italian playwrights of the sixteenth century.

In chapter 5 ("The Court"), the author first refers to *The Winter's Tale* to illustrate Shakespeare's use of a court setting, prefacing his discussion by stating that it is not known "what props Shakespeare may have used to create the sense of interiors richly decorated with grotesques in the Italian style [...]" (95). The playwright typically fuses the private and the public in the courtly setting: it is at once the ruler's home but also the seat of administration and justice (97-98). Where *Othello* is illustrative of a court of law, *The Merchant of Venice* offers examples of both a courtly villa at Belmont, presided over by Portia, and a court-chamber in Venice, where Shylock presses his case against Antonio. In *The Two Gentlemen of Verona*, Shakespeare creates "a loosely defined court that attracts young men in search of experience" (98). In the plays discussed in this chapter there may be an element of satire as Shakespeare exposes some of the pretensions to be found at court. As elsewhere in his comedies, young female characters, however, share "the corrective perspective of the world outside the court [...]" (102). Here, too, D'Amico makes an analogy between the court of law and the theater: it is a space within the urban community where the unwritten laws of society shape the written charters.

Like the theater, gardens (chapter 6) can be seen as a microcosm of the city (121). They may be places of passage, the setting for revelry, games, music, poetry, and dialogue; they may mediate between the private and the public world and have a metatheatrical quality that can be used to precipitate a transformation. Shakespeare frequently identifies the garden with pleasure, with the "lessons of desire" (121). *The Taming of the Shrew*, *The Two Gentlemen of Verona*, *Romeo and Juliet*, *Much Ado About Nothing*, and *Twelfth Night* are the principal plays on which D'Amico bases his discussion in this chapter.

Where Castiglione's *The Book of the Courtier* had been an indispensable point of reference in the preceding chapter, in chapter 7 ("The Temple") this function is taken over by Machiavelli's comedy *La mandragola*. More akin to the English parish than to the Roman basilica, the church has diminished authority in Shakespeare's Italian city-states wherein it is primarily a secular expedient: "Though the church is not a dominating presence in Shakespeare's representation of the Italian urban scene, it is at hand, ready when the city's players are" (145). More a place of trial or counsel than of religious ritual, the church may contribute in a significant (but not dominant) way to the harmony within the city walls (151). Although Friar Lawrence in *Romeo and Juliet* is motivated rather more by political or personal considerations than by spiritual fervor, Shakespeare never suggests that the priest uses his influence for personal advantage. Like Friar Lawrence, Friar Francis (in *Much Ado About Nothing*) seeks to persuade by resorting to a combination of book learning and worldly knowledge (149-50). D'Amico hypothesizes (142) that it could be Venice's independence from papal Rome that accounts for the civil marriage ceremonies in such plays as *The Merchant of Venice* and *Othello*. The church,

however, fares slightly better in *Much Ado About Nothing* where it shares authority with Leonato's house (and where it will be the setting for the wedding of Claudio and Hero).

In chapter 8 ("City Walls"), Shakespeare's London is again seen as mirroring his Italian city-states, with its walls beyond which lies open space, seen as an area of passage or transition rather than of prolonged suffering. *Romeo and Juliet* is the principal focus of this chapter, with its city walls close to both Verona's churchyard and the sycamore grove where Romeo wandered when besotted with Rosaline.

In the volume's final chapter ("The Journey to Italy"), D'Amico again argues that Shakespeare builds the representation of Italian city-states from the essential elements of his stage and his own city. He discusses how Italy was perceived by Shakespeare's contemporaries: inviting to some, dangerous to others. *Cymbeline* moves from England to the Italian court; in *All's Well That Ends Well*, the pattern of movement is to a society that may have appeared "dangerously seductive" (165) when viewed from the outside. This play also shows some awareness on Shakespeare's part of European politics, including the long-standing political alliance between France and Florence. Machiavelli's political writings — *The Discourses*, *The Prince*, and *The Florentine Histories* — are cited in this chapter for contemporary Italian history as Shakespeare would have known it. Although the following errors were noted throughout the volume, they should in no way be seen as detracting from its scholarly worth: *Lasino doro* for *L'asino d'oro* (17); Milan is described as being "in the east" (of Italy), Verona and Venice "in the west" (25); San Gemignano for San Gimignano (81); *L'Allessandro* of Allesandro Piccolomini for *L'Alessandro* of Alessandro Piccolomini (91); *I Straccioni* for *Gli Straccioni* (93); *villegiatura* for *villeggiatura* (131); and Sienna for Siena (166).

The volume concludes with a very comprehensive bibliography (177-91).

Nicole Prunster, *La Trobe University*

Rinaldina Russell, ed. *Sister Maria Celeste's Letters to Her Father, Galileo*. San Jose: Writers Club, 2000.

If we can believe Galileo's own testimony, Virginia Galilei (1600-34), his elder illegitimate daughter, known as Suor Maria Celeste, "was a woman of exquisite mind, singular goodness, and most tenderly attached to me" (Letter to Elia Diodati, July 1634, Dava Sobel. *Galileo's Daughter*. New York: Penguin, 2000, 347). Whether Bertolt Brecht (1898-1956) was aware of this laudatory assessment is certainly not reflected in any of the versions of his play, *Life of Galileo* (the first version, 1938-43; the American version, 1944-47; the Berlin version 1953-56). Brecht's Virginia is not a cloistered nun as history records; in fact, in the play she seeks unsuccessfully a marriage with the fictitious Ludovico Marsili and is portrayed as frivolous, materialistic, pleasure-seeking, disloyal, and an intellectual light-weight. Her father treats her with disdain and annoyed tolerance. What is most disturbing about Brecht's rewriting of Suor Maria Celeste is his defamatory depiction of her as a spy for the Inquisition against her beleaguered genius father. In scene 3, when Virginia meekly asks to peer at the skies through her father's lens, Galileo responds, "What for? It's not a toy" (*Life of Galileo*. New York: Arcade Publishing, 1980, 31). In scene 9 she submissively admits to the intimidating Cardinal Inquisitor's queries about her father's cosmic investigations and his Copernican beliefs, "I really understand practically nothing about such things" (62). In scene 14 she is reduced to acting as her blind father's secretary, recording for the Inquisition his responses to questions, while unaware of the ironic import of much of what Galileo says.

Brecht's Virginia has nothing in common with the historical Suor Maria Celeste, the loving, devoted, revering, and assuredly loyal daughter of Galileo. Some may even question, perhaps rightly, whether Brecht's portrayal of Galileo has anything in common with the real scientific pioneer, who, although he was a university dropout (1581), discovered the moons of Jupiter (1610), conducted numerous astronomical and mechanical investigations, and composed one of the most controversial, influential, and literally earth-shattering scientific treatises of all time, *Dialogo dove si discorre sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano* (1624-30; published 1632). Galileo was undeniably a genius, and as the stars would have it, was born (February 15, 1564) in the same year as Shakespeare (April 23); that year also saw the death of Michelangelo (February 18). The tradition of scientific genius would coincidentally also mark the year of Galileo's death (January 8, 1642) with the birth of another scientific genius, Isaac Newton (December 25). Galileo would eventually receive in absentia an honorary university degree from Pisa (1892), and his dangerous beliefs would even receive public endorsement by Pope John Paul II (1992), 359 years after his infamous trial (1633).

The extensive details surrounding this thumbnail sketch of the highpoints of Galileo's story would take us far from the quaint domesticity of the Convent of San Matteo in Arcetri, the almost lifetime abode of Suor Maria Celeste. Again, by virtue of Galileo's own handwritten testimony, a birth horoscope uncovered among his documents records that "her reason will be ruled by emotions [...] her character will be upright and serious [...],' she will be "capable of enduring hardship and troubles [...]," will show "personal authority and loftiness of character [...] charm and reverence for God [...] gentle conduct toward others and [...] tranquility [...] creative intelligence [...] wisdom, prudence [...] and memory" (*Le opere di Galileo Galilei*, edizione nazionale, ed. Antonio Favaro, 20 vols. Firenze: 1890-1909, reprinted 1929-39, 1964-66, vol. 19, 218, trans. Michael Maas and Albert Van Helden; http://es.rice.edu/ES/humsoc/Galileo). Although Virginia's birth certificate boldly announces that she was "born of fornication" (Galileo also had two other illegitimate children), Galileo's prognosticative reading of his daughter's character is as accurate as his eventual detection of Jupiter's moons or of the motions of the earth.

Yet again in this instance, the genius father speaks for the daughter in his dominant voice. However, in her 124 extant letters to her father, Celeste also speaks, but in a different key and range, in a recessive subdominant signature. While not as powerful or authoritative as her father, she conveys the authenticity of a real woman with a real story and a separate identity. Within the past three years, two translated versions of Celeste's letters have appeared, one the subject of this review, and a second that places the letters within the context of a larger story about Galileo. Russell's admirable, scholarly, accessible, and indeed courageous edition unfortunately emerged around the same time as the publication of Dava Sobel's engaging, commercially successful *Galileo's Daughter* (Walker, 1999; Penguin, 2000). Russell persisted in seeking a publisher for her work despite the fact that the forthcoming appearance of Sobel's book caused the first publisher to reject Russell's manuscript (261). As a storyteller, Sobel uses the letters as a narrative strategy to advance Galileo's biography. Sobel's is a cultural history of his pivotal role in an historic, intellectual, and religious battle pitting the autonomy of science against the authority of the Church. The letters are the needle by which Sobel weaves together the threads of family, politics, religion, the plague, and the Copernican

revolution, and their relative impact on the Galilei duo. The letters succeed in humanizing Galileo much more authentically than Brecht's fictive, artificial dramaturgy. Sobel employs Celeste's letters as a narratological lens by which to view the consummate stargazer. The unexpected, touching, and poetically just conclusion to this story, detailed in the final pages of her book, merely reinforces Galileo's humanity and Celeste's filial devotion.

Russell's edition is different from Sobel's. Although the translations of the letters in both works are accurate and readable, Sobel's are more formal and distant, while Russell's capture the respectful, yet intimate tone that would characterize a close Italian father-daughter relationship that would have been common at that time. Russell's versions admirably fulfill her intention "to render the tone, the level of familiarity and literacy of the original text [...] in order to achieve a comparable English style" (xxxi). She bases her translation on the authoritative Favaro edition (cited above), comparing it with the original manuscripts in the Florence library, the Francesco Saverio and Maria Rossi edition (1984), and the 1992 Genova edition. Her thorough, thoughtfully framed translations clearly present Celeste as an eloquent, well educated, rhetorically savvy, and intelligent practitioner of the art of personal letter writing.

Russell allows Celeste's voice to speak in its own terms, albeit muted at times, without the booming voiceover of the historic events of Galileo's tumultuous life. In the opening sections of Russell's modest, well written, and useful introductory essay, she sketches the Galilei family background, surveys the Italian Renaissance letter writing tradition among women, and describes the general life of the Sisters of Saint Clare at the Convent of San Matteo in Arcetri, and specifically Celeste's activities as an apothecary, confectioner, choir mistress, and financial administrator of the convent. In another section she briefly overviews the controversies surrounding Galileo's astronomical discoveries and his writings on nature and the scriptures. In perhaps the most interesting part she analyzes the contents of the letters (1623-31), further elaborating how they fit within the context of Celeste's convent life. In the final section, she describes her sources. Russell's introduction has the effect of illuminating complicated issues, when, for example, she succinctly points out that Galileo's scientific position affirmed not only the independence of science from religion, but also the independence of science as a research endeavor from the politics and vanity of the scientific establishment (xxxi). But Russell's analysis focuses primarily on Celeste, particularly her leadership role in the convent, her competent management of convent and family problems, her care and solicitude for the other sisters, her family, and especially her beloved "lord and father."

Russell's translations open up the prospect that with increased scholarly attention more work will be done to study her stylistic and rhetorical strategies. More important is the needed analysis of the themes on which she focuses. For example, in a number of letters she reveals feelings of depression, or what some might call the *de contemptu mundi* theme, as in the letters of 10 May 1623, 18 October 1630, and 2 July 1633. Often this theme is related to disturbing news about her father's escalating troubles with the Papacy, to the persistent lack of money for herself and the convent, to the sickness of the sisters in the convent, to her frequent migraine headaches, the horrors of the encroaching plague, or her disquieting frustration at the lack of privacy and solitude. Several letters center on the "request theme," as on 10 August 1623 when she asks to see the presumed letter Galileo had written to the newly elected Pope Urban; on 21 November 1623 when she asks for a copy of the recently published *Il saggiatore*; on 10 December 1623 when

she ardently petitions for a new convent confessor; on 8 July 1629 and 22 November 1629 when she humbly but passionately seeks a room of her own; and on 1 November 1630 when she matter-of-factly requests a telescope. The "convent confessor" letter and the "room of her own" letter are particularly significant examples of Celeste's letter-writing approach, tone, and style. They reveal a superb command of language and logic, and a remarkable understanding of human psychology and interpersonal relationships for a woman who had spent practically all of her life in a cloistered environment. Another important theme is her recurring expressions of love for her father, as on 19 December 1625 when she sends him a rose and explains the symbolic meaning of its thorns and its color; on 26 February 1633 when she reveals that there is a "love contest" between Sister Luisa and Galileo as to which loves Celeste more; and on 7 May 1633 when she reiterates in especially moving language her profound and unparalleled filial love.

The letters of Suor Maria Celeste present a clear picture of a self-sacrificing woman, who, although she may not have had a true religious calling and lived only a brief 33 years, succeeded in bequeathing a memorable human legacy of kindness, generosity, loyalty, love, and responsibility, causing the great Galileo himself to confess in another letter to Elia Diodati, that her untimely death shattered his world, leaving him in the "the greatest misery" (xxx).

Silvia Ruffo Fiore, *University of South Florida*

Corrado Viola, ed. *Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori.* Vol. 28, *Carteggi con Mansi ... Marmi.* Firenze: Olschki, 1999. Pp. 585.

Il Centro di Studi Muratoriani di Modena continua a pubblicare la preziosa corrispondenza di Muratori, destinata a riempire ben quaranta volumi, alcuni dei quali sono intitolati a un solo corrispondente, come il 20 (*Carteggio con Pietro E. Gherardi,* a c. di Guido Pugliese, Firenze, Olschki, 1982) o il 32 (*Carteggio con Giovan Gioseffo Orsi,* a c. di Alfredo Cottignoli, Firenze: Olschki, 1984). Sarebbe superfluo spendere parole sulla importanza dell'impresa, che intende sostituire la vecchia edizione in quattordici volumi dell'*Epistolario di L. A. Muratori,* curato da Matteo Càmpori (Modena: Società Tipografica Modenese, 1901-1922). Muratori è una di quelle grandi figure del Settecento europeo che si impongono all'attenzione di specialisti di varie discipline: dalla storia medievale alla critica letteraria e alla cosiddetta *Aufklärung* cattolica. A prescindere dalle opere muratoriane maggiori, basti pensare ad alcuni scritti minori, ma ricchi di suggestioni, che sono stati riproposti all'attenzione degli studiosi in agili edizioni moderne, come *Della forza della fantasia umana,* a cura di Claudio Pogliano (Firenze: Giunti, 1995), o *Della pubblica felicità, oggetto de' buoni principi,* a cura di Cesare Mozzarelli (Roma: Donzelli, 1996). È pertanto da augurarsi che le grandi biblioteche universitarie americane si assicurino una copia di questo carteggio, che getta luce sugli aspetti più vari del Settecento e sulla riscoperta del Medioevo. Si tratta di uno strumento di lavoro di cui nessuno studioso della cultura occidentale può permettersi il lusso di fare a meno.

Il curatore del volume 28 è un profondo conoscitore della letteratura europea sei-settecentesca, come risulta anche da un suo recentissimo volume, uscito nella collana del Dipartimento di Romanistica della Università degli Studi di Verona: *Tradizioni letterarie a confronto, Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours* (Verona: Fiorini, 2001). Di qui l'acribia filologica, con cui Viola illustra il materiale, disposto, come in tutti i volumi miscellanei, secondo l'ordine alfabetico dei corrispondenti: dal lucchese Giovan

Domenico Mansi (1727-1749) a Giuseppe Ermenegildo Marmi (1736-1737), pronipote o "nipote cugino" del fiorentino Anton Francesco Marmi. Molte lettere sono qui stampate per la prima volta. Nel caso di Mansi (pp. 7-26), quattro lettere a lui dirette da Muratori, che si conservano nella Biblioteca Statale e nell'Archivio di Stato di Lucca, erano già note soprattutto attraverso l'*Epistolario* curato da Càmpori, mentre le dieci lettere di Mansi a Muratori, conservate presso la Biblioteca Estense di Modena, appaiono qui per la prima volta. Alcuni sono rappresentati da una sola missiva, come quella di Muratori ad Alessandro Marchetti, in data 30 ottobre 1704 (pp. 96-97), conservata presso la Biblioteca Universitaria di Pisa e già nota attraverso l'*Epistolario,* la quale purtroppo è piuttosto deludente, se si pensa allo scalpore suscitato dalla traduzione marchettiana del *De rerum natura,* con cui non ha nulla a che vedere.

La corrispondenza più ricca e più interessante è quella con Anton Francesco Marmi (1704-1737), costituita da 363 lettere: 85 missive di Muratori a Marmi, conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, e già uscite nell'*Epistolario*; 278 di Marmi a Muratori, conservate presso la Biblioteca Estense di Modena, in larga misura inedite. Viola ne ricostruisce la storia editoriale, e ricorda giustamente che alcuni brani di esse apparvero in un articolo di Isidoro Del Lungo (1880) e in un libro di Sergio Bertelli (1960). Ma non escluderei che altri studiosi le abbiano citate, come del resto ho fatto anch'io, trattando del rapporto Montesquieu-Attias in una relazione letta al Convegno internazionale su Montesquieu, tenuto a Napoli nel 1984, sotto l'egida dell'Istituto Universitario Orientale e della Società italiana di studi sul secolo XVIII (vedi il mio *Montesquieu, il germanesimo e la cultura italiana dal Rinascimento all'Illuminismo,* in *Storia e ragione,* a c. di A. Postigliola, Napoli: Liguori, 1987, p. 86). Forse valeva la pena accennare alla ipotesi che Attias fosse connesso con una loggia massonica di Livorno, cui facevano capo ebrei, protestanti e cattolici (vedi Carlo Francovich, *Storia della massoneria in Italia, Dalle origini alla Rivoluzione francese,* Firenze: La Nuova Italia, 1974, pp. 72-73).

Lo scambio epistolare fra Marmi e Muratori, iniziato sotto gli auspici di Apostolo Zeno, occupa buona parte del volume 28 (pp. 173-511). Marmi, persona assai vicina ad Antonio Magliabechi, è un epistolografo intelligente ed aperto, che fornisce preziose informazioni sulla vita culturale italiana, aduggiata dalla censura ecclesiastica. Sotto questo aspetto, l'opera in oggetto fornisce preziose testimonianze, che possono integrare quelle contenute in altri volumi del carteggio muratoriano, come il 42 (*Carteggio con Fortunato Tamburini,* a c. di Filippo Valenti, Firenze: Olschki, 1975), dimostrando quanto fosse diffusa nello stesso ambiente ecclesiastico la insofferenza per le strettoie imposte dalla Inquisizione alla cultura italiana. Gli sfoghi epistolari aiutano a capire che cosa intendesse dire Muratori, quando scriveva: "Pruovo io stesso, che mi restano nella penna molte osservazioni forse non inutili, le quali vorrebbon pure la licenza di scappare in pubblico; ma sono costrette a restarsene in casa" (*Riflessioni sopra il buon gusto,* In Colonia [ma Napoli: Renaud], 1715, II, p. 16). Lo stesso avrebbe potuto dire Vico, che gli esegeti cattolici hanno preteso di sbandierare come campione della loro causa (vedi il mio *Vico e i cattolici del suo e del nostro tempo,* in *Il mondo di Vico/Vico nel mondo, in ricordo di Giorgio Tagliacozzo,* a c. di Franco Ratto, Perugia: Guerra, 2000, pp. 19-27). Le opere della letteratura italiana del Sei-Settecento si debbono leggere alla luce di questo problema, che tarpava le ali a tutti i nostri autori, come è stato ampiamente dimostrato (vedi in particolare Ugo Rozzo, *Italian Literature of the Index,* in *Church, Censorship and Culture in Early Modern Italy,* a c. di Gigliola Fragnito, traduzione di

Adrian Belton, Cambridge, Cambridge UP, 2001, pp. 194-222).

Gustavo Costa, Emeritus, *University of California, Berkeley*

***Viaggiatori inglesi tra sette e ottocento. Saggi di Daniele Niedda, Margaret Rose, Mirella Billi, Maurizio Ascari.* A cura di Vincenzo De Caprio. (Effetto Roma – Il viaggio. II serie, n. 2.) Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1999. Pp. 90.**

***The Journey Home. Eleven Italian-American Narratives and an Utterance of Joy.* Transcr. and written by Ross Talarico. West Lafayette: Bordighera, 2002. Pp. 60.**

While the theme of travel literature, loosely defined, may be what suggested the grouping of these two modest books for review, the truth is that they have little in common. The former discusses certain travellers' reports about Italy in the *sette-* and *ottocento*, while the latter deals rather subjectively with experiences of life in the USA, as recalled by a group of elderly Italian-Americans with family ties to Rochester, New York.

Surprising as it may seem, the world still awaits a comprehensive bibliography of the published travel narratives and diaries concerning Italy produced from the sixteenth to the nineteenth centuries. The best we have for the Anglo-American segment of that literature so far is R. S. Pine-Coffin's *Bibliography of British and American Travel in Italy to 1860* (Firenze: Olschki, 1974). An interesting recent contribution covering similar manuscript material at Yale's Beinecke Library would be John Marciari's *Grand Tour Diaries and Other Travel Manuscripts in the James Marshall and Marie-Louise Osborn Collection* (New Haven: Beinecke Rare Book & Manuscript Library, 1999). For their part, Italian scholars have not been slow to reflect on these writings from the Italian point of view. A substantial (247-page) monograph on the phenomenon is Cesare De Seta's *L'Italia del grand tour: da Montaigne a Goethe* (Napoli: Electa, 1992).

Viaggiatori inglesi, edited by Vincenzo De Caprio, furthers the discourse from Italy. It contains four essays which leave no doubt as to the centrality of the observer in such writings. Travelers' tales from the eighteenth and nineteenth centuries, whatever else their virtues may be, seem to reveal more about the travelers themselves than they do about what they saw in Italy—or so the present authors imply by their efforts to historicize the writers. Perhaps the subjective nature of such writings helps to explain why, among professional Anglo-American catalogers, such books have usually been classed under the heading "Travelers—Italy," rather than the other way round, with Italy as the main subject. By contrast, modern travel guides to Italy, being more objective in tone and content, tend to be classed under "Italy—Description and Travel."

The first essay, by Daniele Niedda, "Joseph Addison e l'eredità di Roma repubblicana," portrays Addison, the highly educated and well-versed co-producer of *The Spectator*, as conflicted between his own idealized expectations of Italy, based on his readings, and what he actually encountered when he did his Grand Tour in 1701-03. In his *Remarks on Several Parts of Italy in the Years 1701, 1702, 1703* (London, 1705), Addison describes, in Niedda's view, an "Italia caduta, incancrenita dalla corruzione morale e religiosa, depressa economicamente, e annichilita politicamente" (12). Being an Anglican of firm persuasion, Addison lays all the blame for this sorry state of affairs on the papacy. Horace Walpole, according to Niedda, faulted Addison's *Remarks* for being too prejudiced by expectations, stating that "Mr. Addison travelled through the poets, and not through Italy [...] he saw places as they were, not as they are." The suggestion is that Addison's readings led him to seek the fulfillment of his preconceptions about Italy rather than to observe objectively what the peninsula had to offer. Niedda suggests that

Addison's views on the putative virtues of republican Rome crystallized in his play, *Cato, A Tragedy*, given with great success at Drury Lane Theatre on 14 April 1713. In turn, the play became influential in colonial America. So, too, did the Addinsonian precedent of using the traveler's pen in the service of a particular political agenda. Niedda explains, "È estremamente significativo che Franklin si avvalga delle medesime pratiche discorsive della letteratura di viaggio, utilizzate dall'inglese Addison, contro gli stessi inglesi" (27). In sum, the author makes a good case that what goes around comes around in travel literature.

The second essay, Margaret Rose's "Lady Mary Wortley Montagu in Italia: viaggio, identità, e *performance* epistolare," has to do with the protagonist's long sojourn in Italy, from 1739 to 1761. Montagu, in distinction to those who engaged in the typical winter tours of Italy, put down roots and stayed for years. Her letters, collected and published in three volumes as *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu* (Oxford: Clarendon Press, 1965-67), imply that she underwent a kind of inner transformation while living there. Rose's essay owes its performative focus to Cynthia Lowenthal's *Lady Mary Wortley Montagu and the Eighteenth-Century Familiar Letter* (Athens: U of Georgia P, 1994). Lowenthal suggests that Montagu produced an "epistolary performance" with her letters, for they are unlike other, more objective accounts of Italy. They are more experimental and personal, being aimed at a narrow circle of friends back in England. They report on the full range of Italian society, not just the notables. In fact, Rose finds that Montagu's frankness borders at times on "un moderno tabloid scandalistico" (38).

Mirella Billi's essay, "Il viaggio esotico-artistico di William Beckford," deals with a wealthy young Englishman of a later generation, embarking on his Grand Tour in 1780. He seems to have used the occasion to escape family control and to indulge his romantic soul. Beckford's book of 1781, *Dreams, Working Thoughts, and Incidents*, shows that he approached his travels as "una esperienza soggettiva," Billi explains (53). Yet his exceptional education and contacts in Europe give the book a special interest. Mozart, for a while, was Beckford's music teacher, and the talented painter Alexander Cozens his art mentor. Billi, characterizing Beckford's early writing style as "sonnambulismo itinerante," suggests that it was reflective of his own literary tastes, which tended toward "la letteratura fantastica." He was also a gifted painter with words, in the "literary picturesque" tradition of the time. Billi regards him as "squisitamente pittorica" (63). Beckford's description of the Roman *Coliseo* calls to the author's mind an etching by Piranesi and a 1780 painting by John Robert Cozens, both reproduced in the article. Later, in 1834, an older Beckford produced the book *Italy: With Sketches of Spain and Portugal*. It differs greatly from the earlier work, having lost its poetic, visionary qualities altogether. Billi speculates that Beckford's novel, *Vathek* (London, 1786), may have claimed whatever poetic energy was left in this depleted traveler, leaving the 1834 travel guide hollow and uninspiring.

The final essay, by Maurizio Ascari, is written with flourishes of gratuitous erudition that tend to hinder rather than further comprehension of the author's points. For example, what the other writers called *letteratura di viaggio*, Ascari characterizes as *letteratura odeporica*—a term which, while not unfamiliar to specialists in this area, is nevertheless missing in most Italian-English dictionaries. In "Gli svaghi superflui di un'*ennuyée*: i soggiorni romani di Anna Jameson," the author introduces us to the young Anna Murphy, whose first impressions of Italy, penned during a Grand Tour in 1821, appeared

anonymously as *Diary of a Lady* (1826). Later, under her married name, Jameson, the book reappeared as *The Diary of an Ennuyée* (1834). Rome occupies about a third of the diary, and, judging from Ascari's remarks, more's the pity. It starts with the anticlimax of her having to enter the city in a torrential rain. Then Anna comes to realize that she has spoiled her enthusiasm by reading too much of previous authors: "I had been, unfortunately, too well prepared, by previous reading, for all I see, to be astonished by anything except the Museum of the Vatican" (77). Not even the Coliseum by moonlight held any magic for Mrs. Jameson. But she did provide insightful observations about the activities in various Roman basilicas ("crowded to suffocation," "all in darkness," etc.). Ascari himself shows little patience with what he regards as the insensitivities of the "razionalissimi anglosassoni" (81) to Italian religious observances. The author further faults virtually all English-speaking visitors for their failure to appreciate, after 1870, such developments as the unification of Italy, lost as they were in their laments over the disappearance of older customs so vividly described in previous travelers' accounts. Oscar Wilde epitomizes such an attitude in his poem, "Italia! Thou art fallen... " (84). Jameson's perspective was no different, and it appeared much earlier in the century. In fairness to Jameson, she does give useful accounts of a phenomenon which became fashionable especially in Rome and Florence at that time—recitations by professional *Improvvisatori*. She vividly describes a certain Sestini, who performed in Rome to great acclaim. So in the end, despite her own self-deprecating *ennui*, Jameson's *Diary* will not bore an attentive reader.

An altogether different world awaits those who peruse *The Journey Home: Eleven Italian-American Narratives*. It consists of a series of brief vignettes (some as short as a half-dozen paragraphs) about growing up Italian-American and making a home in or around Rochester, New York. If this is *letteratura di viaggio* (a concept which hardly applies, despite the comings and goings mentioned), then the voyages come across as more psychological than real. The transcriber and author, Ross Talarico, seems to specialize as a professional writer in the recording of oral histories. In fact, he authored a larger anthology of this type eight years earlier, *Hearts and Times: The Literature of Memory* (Chicago: Kairos Press, 1992). Surprisingly, it appears to contain versions of some of the same short reminiscences by some of the same authors that are featured in *The Journey Home*, unacknowledged in the latter. It leads one to wonder what kind of double-dipping is at work here. Questions of origin and originality aside, the editing in the present booklet is uneven, with capricious italics liberally strewn about (especially in Mary Ann Sellitto's "Grandpa"). There are also inexplicable ellipses in each reminiscence, like this . . . , perhaps intended to imply a pause in reading. Starting another paragraph, in most cases, would have worked better.

Some of the vignettes are more evocative than narrative, like Tony Sciolino's "The Journey: An Overview." Louise Nicastro's "Louise . . ." (*sic*, with an ellipsis) is a beautifully written mini-memoir of her having to take over, at age twenty, the role of mother to her siblings when her own mother died after delivering twins. It relates to the same author's "After Mama's Death" in Talarico's earlier *Hearts and Times*, but this reviewer is at a loss to explain the whys and wherefores of such intertextuality.

If one were to ask which of these two volumes might be most appropriate for a collection supporting Italian studies, my answer without reservation would be the former, *Viaggiatori inglesi*.

Thomas F. Heck, Emeritus Professor, *Ohio State University*

Albert Ascoli and Krystyna von Henneberg, eds. *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity Around the Risorgimento*. Oxford: Berg, 2001.

This volume, which partially originates from a conference organized by Albert Ascoli in November of 1997 at the University of California, Berkeley, examines, by way of ten interdisciplinary essays, the different uses of Risorgimento culture in Italian discourses about nation and state-building from the post-Napoleonic to the post-cold war era. Even though, as in most volumes of this kind, the merits of individual contributions vary, *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity around the Risorgimento* represents a worthy addition to the English language bibliography of recent works on the topic.

An introduction, co-written by Ascoli and von Henneberg, opens the volume and provides a brief overview of Risorgimento history and its enduring role as a cultural icon from the years following unification to the post-World War II era. This role, as Ascoli and von Henneberg contend, reveals how the national past and the foundation stories upon which this past rests, are always the site of conflict and negotiation between groups divided across lines of gender, class, and ethnicity. The four distinct sections that follow the introduction support Ascoli's and Henneberg's conclusion through the lenses provided by history, art history, literature, and cinema.

The first section, titled "Refiguring the Past," contains only one contribution, notably Adrian Lyttelton's "Creating a National Past: History, Myth and Image in the Risorgimento." From the premise that the creation of national identity implies a selective use of the past, Lyttelton focuses on the way Romantic culture transformed episodes of medieval history, such as the Lombard League and the revolt of the Sicilian Vespers, into a national foundation story of liberty and independence. Lyttelton supports his claim by a careful description of a vast number of works by Romantic historians, poets, novelists, and artists, including the famed painter Francesco Hayez. Lyttelton's essay also mentions the importance of Renaissance history in providing Romantic nationalism with an archive of examples and refers to Guerrazzi's and D'Azeglio's historical novels as cases in point. Lyttelton concludes his analyses by poignantly remarking how nineteenth-century historicism did not represent a radically novel way of interpreting history, but still relied on the tradition of history as a storehouse of moral examples, or *Historia magistra vitae*. An interesting and well-researched piece, Lyttelton's contribution is extremely valuable. However, it is this reader's opinion that the editors should have included at least one other essay on the subject to provide the audience with a wider, more balanced perspective on the Romantic construction of a national past.

While the essay by Lyttelton focuses on the "official" nationalist discourse, the contributions that immediately follow are devoted to questioning the validity of dominant rhetorical formations. Collected in the section "Whose Italy?," these contributions all probe received versions of nationalist stories.

In "Dante and the Culture of Risorgimento: Literary, Political or Ideological Icon?," Andrea Ciccarelli argues that, despite the exaltation of Dante as a cultural icon of nineteenth-century culture, Dante's ethical and political imperative to search for a positive mode of existence was not followed by authors such as Alfieri, Foscolo, and Leopardi. These authors' profound pessimism foreclosed the possibility of change and renewal. As Ciccarelli's analyses reveal, only Manzoni came close to Dante's vision by

proposing a model for a political, social, and linguistic national identity. Nonetheless, Dante's status as a cultural icon not only became firmly established, but grew in stature during the years following unification to become the emblem of the political establishment. Such a peculiar reception of Dante was, according to Ciccarelli, foregrounded in the years before World War II, when intellectuals such as Papini, Prezzolini, and Marinetti recovered the cultural lesson of Dante in a shared attempt to modernize Italian culture by way of experimentalism and change.

Like Ciccarelli's contribution, Mary Ann Smart's "Liberty On (and Off) the Barricades: Verdi's Risorgimento Fantasies" questions the traditional alignment between canonical authors and the political order of the liberal state. Smart not only reminds the reader that recent research, by musicologist Roger Parker and others, casts doubt on Verdi's sincere and consistent patriotic commitment, but, through a comparative analysis of female characters from *Attila* and *La battaglia di Legnano* respectively, reveals Verdi's intermittent alignment with official politics.

More specifically, in the first opera Verdi represents the character of Odabella according to the French Revolutionary iconography of the woman warrior, but in the second work Lidia has become the virtuous mother to the Italian nation. Hence, as Smart concludes, these operas reveal how Verdi's work underwent a process of alignment with the broader gender opposition demanded by a politically moderate audience.

Consistent with the topic of this section, the essays by Nelson Moe and Lucia Re also focus on probing the rhetoric of official nationalist discourse and achieve their goal by exploring the problematic integration of women and southern Italians into the new political order. Through the examination of the correspondence of moderate political and military leaders, Moe's "'This is Africa': Ruling and Representing Southern Italy, 1860-61," contends that the annexation of Southern Italy was mediated by representations of the south that had been circulating from the middle of the eighteenth century. Such representations not only engendered images of the south as a land of ignorance, superstitions, and barbarisms but, ultimately, justified the Northern need for violent military intervention. Sharing Moe's emphasis on the problematic assimilation of subaltern groups, Re argues, in her "Passion and Sexual Difference: The Risorgimento and the Gendering of Writing in Nineteenth-Century Italian Culture," that contrary to widely held assumptions, the education reform of the newly-formed Italian state was far from liberal. Re's examination of a number of pictorial and literary representations of women makes the convincing case that the reform did not promote women's active role as writers and intellectuals, but was an instrument to promote the cult of domesticity wished for by a rigid gender-system. Re concludes her essay by tracing the legacy of the ideological construction of gender in the works and the lives of writers as diverse as Serao, Alerao, and Pirandello.

The third section of the anthology, "Remaking the Risorgimento," is dedicated to an examination of the way the Risorgimento has been appropriated and/or contested in twentieth-century Italian culture. Claudio Fogu's "'To Make History': Garibaldinism and the Formation of a Fascist Historic Imaginary," provides a most interesting analysis of the 1932 commemoration of the fiftieth anniversary of the death of Garibaldi, or *Cinquantenario Garibaldino*. Fogu's detailed discussion of the three public ceremonies, notably the unveiling of the statue of Anita by Rutelli, the funeral procession of Anita's body, and the parade under the Arco dei Caduti in Genoa, reveals how the menacing potentiality of associating Garibaldi's memory with republican and socialist ideals was

effectively contained by Fascism through the historicization of the past as a museum devoid of any continuity with the present.

Like Fogu's essay, Roberto Dainotto's "'Tramonto' e 'Risorgimento': Gentile's Dialectics and the Prophecy of Nationhood" addresses the Fascist historicization of the past. Focusing on *I profeti del Risorgimento italiano* and *Il tramonto della cultura siciliana*, by Giovanni Gentile, Dainotto contends that the Fascist philosopher's nation-building project was predicated upon the sunset, or *tramonto*, of regional identity as pre-condition of the birth of Italy, as well as upon the renewal of the local, regionalist tradition. Dainotto concludes by poignantly observing how this paradox might very well endure today, and therefore warns the reader that the contemporary celebrations of local realities as a means to unmake nationalism might hide the resurgence of the former notions of the nation-state.

The last two essays of this section, by David Forgacs and Millicent Marcus respectively, examine cinematic appropriations of the Risorgimento. Focusing on Blasetti's *1860*, Forgacs, in his "*Nostra patria*: Revisions of the Risorgimento in the Cinema, 1925-52," discusses the reception of Blasetti's film in 1934 and 1948. Forgacs makes the convincing claim that the film was compatible not only with its original context of production, but also with anti-Fascist sentiments prevalent in the post-World War II era. The case of *1860* is, for Forgacs, an exemplary case to illustrate the elasticity of Risorgimento ideology in Italian culture. Further, it reveals how nation-building projects are artificial, imaginary constructions dependent upon a large degree of indeterminacy and fluidity. The last essay of this section, Marcus's "Visconti's *Senso*: The Risorgimento According to Gramsci or Historical Revisionism Meets Cinematic Innovations," argues that, through the story of the affair between Livia Serpieri and the Austrian officer Franz Mahler, Visconti's 1954 cinematic melodrama shows the subordination of nationalism and social revolution to the self-serving interests of the ruling class. Hence, Visconti's film comes to exemplify, for Marcus, its dependence upon Gramsci's Risorgimento historiography.

The final section of the volume is titled "The Character of a Nation," and contains only one essay, notably Silvana Patriarca's "National Identity or National Character? New Vocabularies and Old Paradigms." After a brief survey of recent work on the topic of national identity produced by Italian intellectuals over the past ten years, Patriarca sets out to argue that essentialist notions of an Italian national character continue to shape newer discourses. Patriarca substantiates her claim by way of a reading of Bollati's "L'italiano: Il carattere nazionale come storia e come invenzione" (1972), where stereotypical representation of "Italianness" as tainted by *trasformismo*, "familism," and lack of modernization, work towards the reinscription of traditional tropes. As is the case of the section "Refiguring the Past," the inclusion of only one essay, in a chapter devoted to the exploration of an issue as important as Italian national character, does not give the reader the perspective needed to assess the validity and the wider implications of the claims made by the author. Hence, it is this reader's belief that the volume edited by Ascoli and von Henneberg would have benefited from a more careful organization. Nonetheless, the interdisciplinary orientation of *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity around the Risorgimento* sheds important light on the resilience of the Risorgimento as an enduring cultural icon, structuring the anxieties of both the recent and not so recent past, and resonating the interests of groups divided across gender, class, and ethnic lines. Therefore, the volume represents a worthy addition

to contemporary discussion on the processes of the Italian nation and state-building, and can be fruitfully read in conjunction with titles such as Forgacs and Lumley's *Italian Cultural Studies* (1996), and Allen and Russo's *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture* (1997).

Norma Bouchard, *The University of Connecticut, Storrs*

Nicoletta Pireddu. *Antropologi alla corte della bellezza. Decadenza ed economia simbolica nell'Europa* fin de siècle. Edizioni Fiorini (Collana *mneme*): Verona, 2002. Pp. 479.

While many scholars have studied decadent literature, and others have analyzed ethnographic and anthropological research on "primitivism" of the same period, the late nineteenth century, rarely have these two apparently separate areas of discourse been brought together in order to explore their intersections. Nicoletta Pireddu has done just that in this dense and theoretically astute study that brings to our attention the deep connections between the decadent literary ideology commonly known as "art for art's sake," or what Pireddu calls "purposeless beauty," and the period's anthropological interest in so-called "primitive" societies' cultures based on the gift, or ceremonial expenditure. During an era of rampant industrialization, when economic profit had begun to drive Western societies at all levels including that of cultural production, decadentistic interests in sheer beauty and goal-less artistic prodigality provided a radical counter-model for art and social-political life both.

In the area of specifically literary considerations, Pireddu has organized her study around analyses of the work of three of the most prominent European decadent writers: D'Annunzio, Wilde, and Huysmans. These chapters follow rich discussions of the premises of her study, which emerge out of descriptions and analyses of symbolic economies in both literary and anthropological texts, and then move on to detailed studies of the work of anthropologists Paolo Mantegazza, called "anthropologist of the passions," and of the lesser known Vernon Lee. Bringing these seemingly quite distinct and disparate voices into the same discursive space allows Pireddu to reveal very meaningful points of contact between the literary and anthropological spheres of the period, as well as to investigate how many of the directions of modernism and modernity find their origins in specific preoccupations of the decadent era. The most important thesis underpinning this book is that the "elitist" stance of European decadent writers and artists can and should be read as the expression of a resistance to the logic of Western capitalistic economies, both real and symbolic, from which lavish, goal-less expenditure and sheer beauty are expelled in favor of goal-oriented production and utilitarianism. Decadent art, in poetics and practice, is thus both resistance to the dominant symbolic and literal worship of money to the exclusion of other forms of exchange, and a working out of alternative systems of exchange that are very much like those to be found in "primitive" societies based on gifting and ceremonial expenditure.

There are many facets to Pireddu's work: first, excellent and original readings of the works of three prominent decadent writers in the light of their dedication to an economy based on the gift and on ephemeral beauty; next, much-needed analyses of the understudied work of anthropologists Mantegazza and Lee, which bring their perspectives into wider and more central cultural debates and directions of *fin de siècle* Europe; then, and perhaps most importantly, a deeply thoughtful and very theoretically

sound overarching view of the issues to be found in these writers and thinkers that redimensions the economy of the gift, lending to it resonance well into modernity and even postmodernity. Pireddu reveals her talents as a sensitive literary critic and as an acute cultural critic; she is capable of performing excellent readings of textual detail while weaving texts into a broad social and cultural panorama of late nineteenth-century Europe. Her scholarship has far-reaching implications not only for our understanding of decadentism and early modernism, but also for work on topics and ideas that inform and still circulate within postmodern literature and culture. To give but one example, the writers Italo Calvino and Gianni Celati collaborated with cultural historians, philosophers, and specialists of other areas in the 1970s as they all formulated a plan for a new journal that would serve as the site for innovative approaches to cultural production. Intersections between anthropological and literary work informed these and other writers' innovative thinking about the renewal of cultural and artistic work. The journal never saw the light of day, but the issues they debated continued to permeate their writing, and we see clear ties with the economy of the gift in Celati's recent work and in that of other younger writers. The pan-European and, indeed, global implications of continuing to consider such alternatives to symbolic and real economies (in literary, cultural, and social-political spheres) that expel anything that is not utilitarian are evident, and Pireddu's book — original and beautifully researched — is a genuinely important contribution to these debates.

Rebecca West, *The University of Chicago*

Arnaldo Di Benedetto. *Dal tramonto dei lumi al romanticismo.* Modena: Mucchi, 2000. Pp. 291

Il volume di Arnaldo Di Benedetto consiste di una raccolta di saggi, in parte già pubblicati tra il 1996 e il 2000, che esaminano e contestualizzano il mutamento della sensibilità letteraria tra il declino dell'Illuminismo e gli albori della coscienza romantica. La silloge si apre con due studi dedicati alle varianti della poesia idillica settecentesca, "Immagini dell'idillio nel secolo XVIII: Bertòla e le poetiche della poesia pastorale" e "Aspetti e caratteri della *Buccolica* di Giovanni Meli". Nel primo studio viene riassunto il dibattito sul genere bucolico in una prospettiva comparatista, partendo dal *Discourse on Pastoral Poetry* di Pope e dal *Discours sur la nature de l'églogue* di Fontenelle, e continuando con il contributo degli enciclopedisti alla definizione dello stile pastorale, inteso come moderatore delle passioni e come disimpegno. Particolare attenzione è rivolta ad Aurelio de Giorgi Bertòla e ad un suo discorso inedito, *Ragionamento della poesia pastorale*, che ipotizza un'associazione tra la poesia pastorale e una beata, ma raffinata, età dell'oro, vista come dimensione primordiale non riconducibile a parametri attuali. Nel secondo saggio, dopo una premessa sul topos della regolarità temporale espresso nella lirica arcadica attraverso il ritmo delle stagioni, dei mesi e delle parti del giorno, si analizzano le quattro canzonette della *Buccolica* di Giovanni Meli.

Dei quattro studi che seguono, tre sono dedicati al pensiero politico di Alfieri ("Per Vittorio Alfieri", "La 'repubblica' di Vittorio Alfieri", "'Il nostro gran Machiavelli': Alfieri e Machiavelli") e uno ai rapporti tra Parini e Alfieri e alla ricezione di quest'ultimo nella tradizione romantica tedesca ("Le occasioni di un anniversario: Vittorio Alfieri tra Parini e Goethe"). Riconducendo il tragediografo piemontese alla linea liberale settecentesca, piuttosto che a quella democratica, Di Benedetto riassume

con acribia e competenza il pensiero politico alfieriano, seguendone lo svolgimento, dall'opposizione nei confronti dell'assolutismo al netto rifiuto della rivoluzione francese, e illustrandone le principali interpretazioni.

Dopo un capitolo dedicato ad una vicenda politica partenopea inquadrata nei tumulti del 1799 ("La rivoluzione napoletana del 1799: il vescovo Natale e il 'Catechismo Repubblicano' a lui attribuito"), una documentata analisi di natura comparata illustra il mito sette-ottocentesco di Tasso attraverso le testimonianze di Rousseau, Goethe, Byron, Shelley e Leopardi. Conclude il libro un saggio sulla valenza ideologica della letteratura filellenica del primo Ottocento ("'Le rovine d'Atene': la letteratura filellenica in Italia tra Sette e Ottocento") dove sono indagati i contributi di Scrofani, Casti, Berchet, Foscolo e Tommaseo.

Stefania Buccini, *University of Wisconsin-Madison*

Barbara Milizia, *Le guide dei viaggiatori romantici*, Istituto nazionale di studi romani, Roma, 2001, 84 pp., VIII tavv.

Inaugurata nel 1998 da due saggi di Vincenzo De Caprio e Gaetano Platania raccolti sotto il titolo comune di *Il viaggio in testi inediti e rari* (già recensiti su questa rivista nel 2001), la serie "Il viaggio" dell'Istituto Nazionale di Studi Romani ha dato puntualmente alle stampe un volume all'anno: *Viaggiatori inglesi tra Sette e Ottocento*, a cura dello stesso De Caprio, che dirige anche la serie, nel 1999; *Il Giubileo*, a cura di Andrea Sanfilippo nel 2000; e, nel 2001, *Le guide dei viaggiatori romantici*, di Barbara Milizia.

Anche in quest'ultimo caso, come in quello della raccolta che ha aperto la serie, il titolo fa riferimento all'area tematica cui rinviano i diversi contributi raccolti nel libro. *Le guide dei viaggiatori romantici* si compone infatti di quattro saggi distinti, che pur mirando a delineare l'evoluzione parallela della figura del viaggiatore e del genere della guida tra la metà del XVIII e la metà del XIX secolo, mancano in parte della coerenza propria degli studi monografici (l'opera analizzata nel terzo saggio viene ad esempio presentata come più vicina alle guide moderne di quella affrontata nel secondo, pur avendo visto la luce 10 anni prima).

Presi singolarmente i saggi riescono nondimeno a far luce su aspetti specifici della letteratura e della trattatistica di viaggio, che conobbero nel secolo del Grand-Tour uno dei momenti non solo di maggior espansione ma anche di più fortunata sperimentazione formale.

Ne è chiaro esempio l'*Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate* di Giuseppe Vasi, cui Barbara Milizia dedica il primo saggio della raccolta ("Il riuso della guida di Giuseppe Vasi" 9-25). Edito per la prima volta nel 1763, sulla scorta del successo riscosso dalle incisioni del Vasi stesso (raccolte tra il 1747 ed il 1761 in *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*), l'*Itinerario* ricevette a sua volta un'accoglienza tale da motivarne, oltre alla ristampa del 1765 (col titolo questa volta di *Indice storico del gran prospetto di Roma*), la traduzione in francese (Milizia cita un'edizione del 1786, ma se ne ebbe già una nel 1773) e da farne l'oggetto di diversi rifacimenti. Primo fra tutti quello del figlio stesso di Vasi, Mariano, il cui *Itinerario istruttivo di Roma* del 1791 rinnovò il successo dell'opera paterna e fu quindi a sua volta "riveduto, corretto ed accresciuto secondo lo stato attuale dei monumenti dal professor A. Nibby" nel 1824.

La conferma dell'efficacia dell'organizzazione per giornate ideata da Vasi non ci viene però tanto da coloro che la condivisero ed adottarono (come l'editore Luigi Piale,

che nel 1868 affiancò alla traduzione in inglese dell'*Itinerario* del 1824, una seconda guida in inglese significativamente intitolata *Rome seen in a week*), quanto da chi l'avversò. Dando alle stampe nel 1834 la sua *Guida metodica di Roma e suoi contorni* Giuseppe Melchiorri intese infatti contrapporre al metodo per giornate quello della divisione territoriale in rioni. Ciononostante, consapevole, come rileva Milizia, del successo del principio vasiano, Melchiorri non potè "fare a meno di includere nella sua guida metodica anche un 'metodo analitico onde visitare la città in giornate'" (24-25).

Nel secondo saggio Barbara Milizia lascia il territorio delle guide cittadine per entrare in quello delle memorie di viaggio (di cui i viaggiatori primo-ottocenteschi si servivano, in realtà, spesso, al medesimo scopo) aprendo le pagine di *Italy* di Lady Morgan ("La città dei romantici in *Italy* di Lady Morgan" 27-42). Di quest'opera, edita per la prima volta da Henry Colburn a Londra nel 1821 in due volumi (anche se Milizia fa unicamente riferimento alla seconda edizione dello stesso 1821 in tre volumi), vengono in realtà analizzate solo la sezione dedicata alla città di Roma e le appendici che l'accompagnano, ovvero le "Notes on statistics" e "On law" di Thomas Charles Morgan, una pagina del *Diario di Roma* e un estratto dall'*Index librorum prohibitorum*. Manca di necessità, perchè inserita solo nell'edizione in due volumi, l'appendice "On the state of medicine in Italy, with brief notices of some universities and hospitals", sempre del marito di Lady Morgan, con le sue pagine sull'Ospedale di Santo Spirito.

Italy rappresenta per Milizia un compiuto esempio di guida "romantica", ovvero di percorso della memoria che antepone alla precisione delle descrizioni l'esaltazione delle loro potenzialità sentimentali, indulgendo, ad esempio, nella celebrazione delle rovine che dominano il paesaggio romano, Più che a guidare i passi del suo pubblico, *Italy* sembra cioè volta a "'guidare' le sue sensazioni" (35).

Il gusto per le rovine non impedisce comunque a Lady Morgan di denunciare la desolazione che caratterizza in particolare la campagna romana, dovuta "a 'la bigotteria e il dispotismo' del governo pontificio" (30-31), contro il quale l'autrice indirizza la propria ironia riproducendo una pagina del *Diario di Roma* (a questa appendice si riferisce la formula "for the amusement of the reader" e non all'*Index librorum prohibitorum*, come scrive Milizia) e riportando la voce secondo la quale sulla cattedra di San Pietro sarebbe iscritta la formula "C'è solo un Dio, e Maometto è il suo profeta". L'ironia su San Pietro di Lady Morgan non passò inosservata, "Questo racconto diviene causa di controversia con il reverendo Nicholas Wiseman" 41, ricorda Barbara Milizia, così come non passò inosservata quella sulle donne italiane, accusate di mancare di morale, senso materno e cultura. A queste accuse rispose Ginevra Canonici Fachini nella premessa, degna a sua volta di citazione, del *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura* (Venezia: Tipografia di Alvisopoli, 1824), intitolata "Risposta a Lady Morgan risguardante alcune accuse da lei date alle donne italiane nella sua opera *L'Italie*".

Con i *Remarks on Antiquities, Arts and Letters, During an Excursion in Italy in the Years 1802 and 1803*, cui Milizia riserva il terzo saggio, "*Remarks* di Joseph Forsyth: viaggio a Roma e nella sua storia" (43-57), si torna al 1813 e ad un'opera che "presenta più nettamente l'aspetto e il contenuto di una guida turistica moderna" (44). I *Remarks* sono, infatti, raccolti in un unico volume e completati da un indice dei contenuti di rapida e facile consultazione. Questo non impedì comunque a Forsyth di prendere apertamente le distanze dalle guide che, come quella del Vasi, si limitavano ad indicare possibili itinerari giornalieri, per dare vita ad un vero e proprio strumento di studio e di

approfondimento culturale, basato sul primato della storia e sulla conseguente ripartizione della materia trattata in epoche culturali ("La storia", osserva Milizia, "gli consente di classificare i monumenti di Roma in opere repubblicane, imperiali, medievali e moderne" 52).

Nemmeno Forsyth riuscì, d'altra parte, a sottrarsi del tutto al fascino decadente di Roma e alla tentazione di darne testimonianza facendo ricorso al registro sentimentale, ma la parte meno caduca della sua opera rimane comunque quella che vede l'erudito settecentesco misurarsi ed offrire la propria interpretazione dei diversi aspetti della realtà culturale romana, da quelli urbanistico-architettonici a quelli artistico-letterari a quelli socio-economici.

L'ultimo saggio di Barbara Milizia è quindi dedicato ai *Travels in Europe Between the Years 1824 and 1828; adapted to the Use of Travellers; and Comprising an Historical Account of Sicily, with a Guide for Strangers in that Island* di Mariana Starke ("Un 'baedeker' *ante litteram. Travels in Europe for the use of travellers* di Mariana Starke" 59-73), il cui status di "guida turistica vera e propria" (59) trova conferma nel titolo stesso dell'opera. Ultimo di una serie di testi dedicati dalla Starke ai viaggi in Europa (dalle *Letters from Italy, between the years 1792 and 1798, containing a view of the Revolutions in that country, from the capture of Nice by the French Republic to the expulsion of Pius VI* del 1800, ai *Travels on the Continent: written for the use and particular information of travellers* del 1820), *Travels in Europe,* edito a Londra da John Murray nel 1828, anticipa la formula del baedeker limitando "all'essenziale" le parti "più prettamente 'sentimentali'" (64) ed affiancando alle notazioni storico-artistiche "indicazioni pratiche, di facile fruizione" (61). L'opera della Starke dedica infatti ampio spazio alla descrizione delle maggiori feste religiose, all'indicazione dei posti più convenienti in cui alloggiare e all'elencazione dei documenti di viaggio necessari nonché degli orari e delle tariffe dei musei. Né mancano vere e proprie indiscrezioni da guida turistica come quelle sulla corruttibilità dei custodi dei monumenti, indiscrezioni forse ingenerose ma che non meritano certo di essere ricondotte, come fa Milizia, alla "grettezza e tirchieria tipicamente inglesi" (70-71). L'opera della Starke si conclude poi con un indice alfabetico per argomenti che offre un'ulteriore conferma della sua modernità e del suo ruolo di "anticipatrice degli *handbooks* ideati da Murray e Baedeker verso la metà del XIX secolo" (73).

Una segnalazione merita infine l'apparato iconografico di questa raccolta di saggi di Barbara Milizia, volto a combinare nelle sue 8 tavole l'informazione bibliologica (attraverso la riproduzione delle copertine di tre dei quattro testi analizzati) con l'esemplificazione del sentimento dello spazio proprio dei viaggiatori romantici (tramite due incisioni di Vasi e due dipinti di Turner).

Paolo Rambelli, *University College London*

Ann Lawson Lucas. *La ricerca dell'ignoto*. Firenze: Olschki, 2000.

I personaggi di Natalia Ginzburg leggono Baudelaire, Goethe, Heine, Thomas Mann, Montale, Racine, Pascal, Proust e, un po' a sorpresa, Emilio Salgari. Chi lo legge è però l'ozioso protagonista di *Valentino*, e *I misteri della giungla nera* sono l'unico libro ad essere menzionato dalla Ginzburg con un tono di disapprovazione. '– Ma non sei un po' troppo vecchio per leggere *I misteri della giungla nera*? – Non parlarmi con questo tono da maestra di scuola, – rispose' (*Opere*, I, 249). È un esempio fra i tanti possibili del

modo in cui Salgari è stato sottovalutato. Si è visto in lui uno scrittore per ragazzi, didascalico, e magari diseducativo. Va accolto perciò con gratitudine il libro con cui Ann Lawson Lucas, che conosce bene i testi di cui parla e li analizza con rigore, smonta i luoghi comuni che su Salgari si sono accumulati.

Gli adulti, dice innanzi tutto la Lawson Lucas, abituata 'alla solida tradizione ottocentesca inglese dei romanzi d'avventure' (xiv), possono apprezzare benissimo la letteratura per ragazzi. Di questo genere letterario fanno parte i libri di James Fenimore Cooper, Robert Louis Stevenson, Daniel Defoe; e ad esso l'Italia ha dato un contributo di rilievo alla fine dell'800: '*Le avventure di Pinocchio* uscirono in volume nel 1883; *Cuore* apparve nel 1886; tra il 1883 e il 1884, l'embrionico romanzo *Le tigri della Malesia* (che più tardi sarebbe diventato *Le tigri di Mompracem*) fu stampato in appendice su un quotidiano per adulti' (xvi). Salgari è uno scrittore per ragazzi, ma non è mai semplicistico o superficiale. Riprende o anticipa addirittura posizioni innovative: la sua ammirazione per la natura ricorda quella di Darwin (alla corrispondenza di atteggiamenti fra i due scrittori la Lawson Lucas dedica pagine molto convincenti alla fine del secondo capitolo); e il presupposto educativo con cui Salgari si avvicina ai giovani — lasciando che traggano da sé le proprie conclusioni morali — assomiglia a quello propugnato nello stesso periodo da Maria Montessori.

Salgari, poi, fu uno scrittore per ragazzi e per ragazze. Deliberatamente offrì le sue storie di scontri, fughe, naufragi, ricerche di tesori e attraversamenti di giungle pericolose anche al pubblico femminile. Tra il 1895 e il 1911 (anno della morte dello scrittore) 'non meno di diciotto romanzi ruotano attorno a una dinamica protagonista femminile; sei di essi apparvero tra il 1904 e il 1905 e in alcuni si incontra una seconda donna forte che sostiene la prima o è in competizione con lei' (65). In questo Salgari è un innovatore; e le sue eroine non sono solo europee, o contemporanee: 'alcune si muovono nel XVI e XVIII secolo, e altre addirittura nell'era pre-cristiana dell'antico Egitto' (65). Dal punto di vista del sesso o della razza, come dal punto di vista della classe sociale, il 'messaggio fondamentale' dei suoi romanzi è la 'fede nell'uguaglianza' (73).

Salgari vuole intrattenere e informare. La Lawson Lucas difende le sue descrizioni di paesaggi, piante e animali; e mostra come esse, oltre ad essere precise dal punto di vista scientifico, abbiano un'importante funzione evocativa (33). Il valore artistico de *I misteri della jungla nera* e de *I promessi sposi* è molto diverso, e il paesaggio naturale è rivissuto con sentimenti diversi dallo scrittore laico (Salgari) e da quello cristano (Manzoni), ma l'utilizzazione del paesaggio a scopi evocativi è simile nelle due opere. In Salgari, come in Darwin, la combinazione 'di stupore poetico e precisione scientifica' (43) segnala l'emergere di una cultura originale proiettata verso la modernità.

Salgari, infine, non assume mai un atteggiamento dichiaratamente educativo; e fa bene, osserva la Lawson Lucas, anche perché il moraleggiare si è rivelato sempre controproduttivo. I suoi romanzi, tuttavia, affermano implicitamente diversi valori morali: l'amicizia, la solidarietà, la giustizia, la lealtà. Sono libri ottimisti, che incoraggiano a raccogliere le sfide, 'ad affrontare rischi per superare difficoltà e ostacoli' (136). In tutta la sua produzione Salgari ha 'insegnato che il pericolo e la paura vanno affrontati con coraggio e tranquillo buon senso, che il male va sradicato e i torti raddrizzati', e che, 'se si esagera, è facile passare dalla ragione al torto' (80).

Le doti più ammirevoli della Lawson Lucas (simile in questo alle corsare dei libri che analizza) sono la spregiudicatezza e l'indipendenza di giudizio. Dopo aver rimosso tanti pregiudizi anti-salgariani, ne attacca uno di segno opposto, sostenendo che *Il*

corsaro nero non merita la fama di cui gode. Alcune situazioni di quel libro sono tipicamente salgariane e sviluppate con la solita abilità. Ad esse si mescolano però ingredienti estranei, derivati dalla cultura superomistica o decadente di fine '800: il protagonista indossa abiti raffinati, alloggia in una cabina elegante, è distaccato dai compagni, si presenta come superiore. Il suo codice morale è diverso da quello degli altri eroi: sacrifica i membri del suo equipaggio, si vendica senza scrupoli, massacra gli abitanti innocenti di Maracaybo, abbandona 'la sua amata alle onde, allo scopo di preservare il suo amor proprio'. L'ambivalenza morale di questo strano romanzo, osserva la Lawson Lucas, 'è tanto più inquietante perché lo scrittore sembra plaudire alle idee e alle azioni della sua creatura' (163).

La Lawson Lucas si addentra in molte ricerche specialistiche trattando dell'umorismo salgariano (in sede critica nessuno lo aveva notato finora) e delle conoscenze che lo scrittore ebbe della cultura alta, musicale e letteraria. Analizza la sua produzione in senso cronologico, scoprendo in essa delle fasi ben distinte: una iniziale (in cui Salgari si rivolge ancora a degli adulti e tiene presente le loro aspettative), quella più nota della maturità, e una conclusiva nuovamente anomala (in cui lo sconforto che porterà lo scrittore al suicidio si manifesta nella mancanza di idealismo). La Lawson Lucas paragona Salgari ai principali scrittori internazionali impegnati nello stesso genere letterario, e mostra come l'influenza di quelli a lui precedenti (Gustave Aimard, Louis Boussenard, Thomas Mayne Reid, Jules Verne) 'spesso evidente nella scelta dei luoghi o dei soggetti, o semplicemente nei titoli e nei nomi' sia poi molto ridotta (120). Afferma così la originalità di Salgari, inosservata in precedenza 'poiché la sua enorme popolarità lo relegava al rango di autore solo popolare' (123).

Anche in questo caso, però, la verità è complessa. La Lawson Lucas ha scoperto che due libri di Salgari, pubblicati con lo pseudonimo di E. Bertolini, sono rielaborazioni o traduzioni di romanzi stranieri. Uno dei romanzi plagiati è addirittura *King Solomon's Mines* di Henry Rider Haggard. Salgari non conosceva l'inglese, ma la Lawson Lucas ha trovato una traduzione francese del libro di Haggard, la *Découverte des Mines du Roi Salomon*, di cui lo scrittore italiano si servì: l'uso 'è confermato dall'ortografia identica — e francese — dei nomi (Quatremain, Gagoul, Tosala) e da molti altri particolari; il fatto che due capitoli hanno titoli identici nelle versioni francese e italiana, titoli che non si trovano affatto nel romanzo originale, è prova decisiva' (132). È probabile che Salgari si sia pentito della propria 'pirateria': la mancanza di leggi adeguate alla tutela dei diritti d'autore fece sì che le sue opere fossero a loro volta oggetto di saccheggio da parte di altri scrittori.

Si può avere qualche perplessità su quello che la Lawson Lucas dice su Verne (ingiustamente svalutato, a mio parere) e su Calvino (eccessivamente lodato per il contributo che il postmoderno avrebbe dato alla letteratura per ragazzi); ma su Salgari credo che pochissime obiezioni siano possibili (e non saprei formularne nessuna). Il libro è chiaro, rigoroso e appassionato. Mi piace pensare che anche Natalia Ginzburg, leggendolo, si sarebbe convinta della grandezza di Salgari. Che fosse inclinata a farlo, lo mostra *Lessico famigliare*, dove l'autore de *I misteri della giungla nera* ricompare per ben due volte. Lisetta Giua legge i suoi romanzi insieme ai libri di Benedetto Croce: e 'nei suoi sogni e nei suoi discorsi si mescolavano marajà indiani, frecce avvelenate, i fascisti, e quel piccolo conte di nome Balbo che la domenica veniva a trovarla e le portava i libri di Croce' (I, 1029). Ormai adulta, Lisetta partecipa alla lotta partigiana contro i tedeschi, viene arrestata, incarcerata, fugge fortunosamente: 'non era molto

cambiata, dal tempo che [...] mi raccontava i romanzi di Salgari', dice la Ginzburg; 'sognava, a quattordici anni, imprese avventurose: e aveva avuto qualcosa di quello che aveva sognato, durante la Resistenza' (I, 1079-80). Dire che Salgari ha contribuito con Croce alla formazione civica di un'italiana non è un riconoscimento da poco.

Luciano Parisi, *Trinity College, Dublin*

Philip D. Rasico. *Cafè i Quilombo: els diaris de viatge de Joaquim Miret i Sans (1900-1918).* Barcelona, Institut d'estudis catalans, 2001. "Biblioteca Filològica, n. 45".

Joaquim Miret i Sans (1858-1919), storico ed erudito, membro della Reial Acadèmia de Bones Letres di Barcellona, tra i fondatori dell'Institut d'Estudis Catalans e delle più prestigiose associazioni culturali spagnole, fu viaggiatore instancabile attraverso l'Europa dei primi anni del Novecento. Di famiglia facoltosa, Miret non entrò direttamente nella professione accademica, ma le sue edizioni di manoscritti catalani medievali sono opere di grande importanza filologica. Data la sua predilezione culturale e i contatti con gli storici francesi e gli editori della *Revue Hispanique*, era ovvio che la meta prediletta dei suoi spostamenti fosse Parigi, ma Miret i Sans viaggiò spesso anche in altri paesi: Inghilterra, Germania, Svezia, Danimarca, Svizzera e Belgio, Grecia e il Medio Oriente, l'Africa del nord. In Italia passò un paio di settimane nella primavera del 1901, diretto a Brindisi, da cui partì per la Grecia e la Turchia, vi transitò nel 1906, ritornando dalla Svizzera, e la rivisitò per due settimane nell'autunno del 1912. I suoi itinerari italiani non differiscono molto da quelli tradizionalmente percorsi dai viaggiatori di fine Ottocento che si recavano nella Penisola. Venendo dalla Spagna, dopo aver attraversato la Francia meridionale, linguisticamente sorella della sua Catalogna, Miret entrava in Italia da Ventimiglia, percorreva la Riviera, soffermandosi a Genova, Pisa e Firenze, per arrivare a Roma, tappa privilegiata per un visitatore dagli interessi storici ed umanistici.

Siamo di fronte ad una trentina di diari dagli interessi particolari, privi, però, di ogni tentativo teso a creare sintesi sociologico-culturali dei paesi visitati. Miret è un viaggiatore pedante, minuzioso, le cui osservazioni, sotto la banalità superficiale, riflettono una serena mancanza di curiosità intellettuale per l'"altro". Lo studioso catalano viaggia per professione e per divertimento: non parla con la gente, conversa con i pochi colleghi che incontra e con i famigliari che spesso lo accompagnano. Munito, probabilmente, del solito Baedeker, è ben preparato alla visita delle "curiosità" locali. Metà dei testi, fino all'ottobre 1909, sono stesi in spagnolo, poi Miret usa esclusivamente il catalano Osservazioni metereologiche precise, lamentele sugli orari dei treni, i loro ritardi e le condizioni fisiche del viaggio, notizie sugli alberghi e i ristoranti, le biblioteche, le chiese e i musei, i colleghi, i titoli dei suoi libri che offre in dono ai bibliotecari e ai colleghi, e le rappresentazioni teatrali a cui assiste. La nota delle sue spese è di una meticolosità scrupolosa, che gli fa registrare il costo del caffè e del tram, l'affrancatura delle cartoline, persino il numero della camera d'albergo in cui sosta, la mancia lasciata ai camerieri e il costo dei vari "quilombos" che visita. Questo termine, che Philip Rasico ha posto, non senza malizia, nel titolo dell'edizione dei viaggi di Miret, potrà sorprendere il lettore curioso. Del *quilombo*, lemma a lungo sconosciuto ai dizionari di lingua spagnola e catalana, il curatore offre la storia del percorso etimologico, che va dall'Africa al Brasile e all'Argentina, per raggiungere nell'Ottocento i porti mediterranei della Spagna, accompagnato dal tango; o forse arriva alle orecchie di Miret, che lo usa per la prima volta a Parigi, direttamente attraverso l'uso che ne fanno i suoi colleghi francesi. Il termine si riferisce semplicemente alla "casa chiusa", che l'illustre erudito

catalano frequenta accanitamente in tutte le città in cui si trova, e diventa il filo conduttore del testo scarno della sua odeporica. "Cafè i quilombo" è il binomio tipico che segna quasi tutte le città visitate, qualunque ne sia l'ubicazione, seguito da formule parallele: "quilombo y tranvia y cartas postales", "café, comida, quilombo", "quilombo con niña de Lille, que vive rue Pigalle, 35", "quilombo rue d'Amboise", "quilombo árabe (en el suelo se hace toda la operación)", "correo, tranvia, vapor, quilombo", "quilombo con joven irlandesa", e così via. A Mayorca, il vispo erudito, sessantenne, visita tre quilombos in sei giorni, riportandone fedelmente gli indirizzi. Ma a questo punto, il lettore indiscreto non cerchi precisazioni lubriche sulla varietà delle prestazioni offerte a questo "viatger i bordeller molt entusiasta", come lo definisce Rasico, poiché Miret adombra sotto scarse annotazioni, volutamente sibilline, le sue esperienze erotiche. Una volta, però, a Clichy, forse in grazia di illuminazioni particolari o con la speranza di poter ripassare sul posto, il Nostro non manca di ricordare il nome della persona che lo ha accolto: "me voy con una chica Germaine Beaumont y viene á dormir conmigo en mi hotel". Qui il lemma raro è scomparso e la vicenda autobiografica resta esposta con candida semplicità. Una volta tanto siamo di fronte alla nuda verità odeporica, raccontata senza falsi pudori e non trasformata volutamente dal narratore che tende a diventare romanziere. In altre parole, il gradiente "fiction" dell'odeporica di Miret i Sans è pressoché inesistente: la nota della spesa non gli permette aberrazioni.

I diari che ci rimangono delle escursioni di Miret sono solo una parte delle note scritte nel corso degli altri viaggi che ha compiuto (data l'accuratezza delle sue note, è supponibile che altri diari degli altri spostamenti di Miret siano andati perduti!). Lo stile formulaico della scrittura, il voluminoso apparato delle spese, le annotazioni precise sui luoghi, potranno, forse, servire per documentare gli aspetti economici e sociali del viaggio nell'Italia del primo Novecento. Se la precisione di Miret fa del suo diario un raro esempio di oggettività nel campo dell'odeporica tradizionale, generalmente invaso dalla creatività dell'autore-letterato, il lettore non vi troverà, ahimé, che brevi spunti narrativi. Le osservazioni più curiose saranno riservate a luoghi esotici come Istanbul e l'Africa del Nord: la vecchia Europa non ha più nulla di avvincente da offrire al letterato in vacanza. Del resto, gli appunti presi da Miret nei suoi spostamenti, intesi come semplici promemoria per uso privato, non hanno mai avuto pretese letterarie, un fenomeno piuttosto raro quando lo scrivente è appunto un letterato di professione. .

Questa edizione dei testi odeporici di Miret, semplice ed illuminante, con una precisa introduzione storica e un apparato di note essenziali che illustrano i personaggi nominati nel testo, è un modello nel genere e ne felicitiamo il curatore.

Luigi Monga, *Vanderbilt University*

Angela Ida Villa. *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Corazzini: poeti dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907).* Milano: LED, 1999. Pp. 852.

Nello stesso anno in cui licenzia alle stampe questo ricchissimo volume documentario sul crepuscolarismo romano, Angela Ida Villa cura, per i tipi degli Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, *Le opere* di Sergio Corazzini.

Questa doppia fatica critica e filologica rende Angela Ida Villa una voce di riguardo nel dibattito sulla scuola crepuscolare e, in maniera più ampia, sulla "crisi" culturale e filosofica di fine secolo. Lo dimostra la lettura di questi due volumi, eminentemente complementare. *Neoidealismo e rinascenza latina* ha il pregio di rendere più visibili,

all'occhio dello studioso del primo Novecento, fisionomie poetiche sfuggite alla penna dello storico ma — all'epoca — altresì impegnate in un fertile dialogo con il più noto dei poeti romani di inizio secolo. Mentre, per quanto riguarda il volume delle *Opere* corazziniane, la ricerca condotta dalla Villa ha l'importante merito di aver accresciuto di significativi esemplari lirici (oltre ad aver riunito in un'unica veste tipografica, le pur rilevanti prose d'occasione, giornalistiche e drammaturgiche), l'opera lirica corazziniana che, fino al volume curato dalla Nostra, recava come sigillo di garanzia la firma di Stefano Jacomuzzi, nel 1968 curatore per Einaudi delle *Poesie edite e inedite*. E sicuramente, l'opera di scandaglio meticoloso che ha portato l'autrice del più corposo volume che qui si commenta a censire l'intera produzione letteraria crepuscolare romana negli anni 1903-1907 (nella doppia articolazione di critica letteraria e scrittura creativa), ha facilitato il reperimento di quei testi sfuggiti alla cernita dello Jacomuzzi, rendendo più intellegibili alcune giunture del pensiero corazziniano, oltreché della sua dizione poetica.

Neoidealismo e rinascenza latina nasce, in prima istanza, come "rassegna" (11) delle personalità del crepuscolarismo romano. Tuttavia, una volta abbandonate le strade, già sufficientemente battute dalla critica, della perlustrazione tematica e della ricognizione delle fonti, si impone con chiare lettere il problema dell'ideologia e della poetica del gruppo in quanto "emergevano [...] componenti, presenti anche in misura dominante, difficilmente riconducibili a quelle classificate dalla critica come prettamente 'crepuscolari', ma che d'altra parte non si potevano passare sotto silenzio" (12). Proprio questa inaspettata inversione di tendenza costituisce il predicato essenziale di una autentica rivoluzione copernicana, testimoniata dalla Villa, nel microcosmo magnificato del cosiddetto — ormai è d'obbligo — "crepuscolarismo" romano colto nei suoi anni eroici. Rivoluzione copernicana che attiene al ribaltamento di uno dei più durevoli *clichés* critici sul crespuscolarismo: la scarsa sensibilità del movimento alla dimensione ideologica dell'epoca, riflessa nella liquidazione dell'*engagement* come atteggiamento del poeta nei confronti della sua contemporaneità. La ricerca della Villa dimostra altresì che il dibattito filosofico e culturale che vede impegnate, sulle più importanti testate, le maggiori personalità intellettuali dell'epoca non aveva lasciato freddi i crepuscolari i quali, dal canto loro, si rivelano alacri promotori culturali, fomentando numerose, e significative, occasioni di confronto.

Il volume si divide in due sezioni, a loro volta articolate in parti e capitoli. La prima sezione, *L'età della nuova rinascenza. Neoidealismo e rinascenza latina*, costituisce non solo il necessario disegno dello sfondo culturale sul quale le figure del crepuscolarismo romano stagliano le loro personalità, ma anche la piattaforma dalla quale la negletta dimensione ideologica del movimento acquisisce spessore. Nella prima parte della suddetta sezione, *Aspetti dell'antinaturalismo nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, suddivisa in due capitoli analitici e una breve sezione conclusiva, l'autrice espone la traiettoria ideologica sulla quale si assestano i materiali prodotti dai cenacoli romani. L'antipositivismo a matrice irrazionalista, pur costituendo la cornice filosofica che inquadra gli sforzi teoretici del movimento, rappresenta anche il centro di irradiazione di due correnti particolarmente popolari presso il ceto intellettuale romano: il neoidealismo mistico (27-68) e la cosiddetta "rinascenza latina" (69-124). Entrambe le correnti sono ricondotte alla loro fonte francese, identificabile nella crescente intolleranza — registrabile alla fine dell'Ottocento e affidata ai memorabili affondi di Alfred Fouillée e Ferdinand Brunetière, pubblicati dalla prestigiosa *Revue des deux mondes* — verso il materialismo filosofico e il naturalismo letterario. Il dibattito francese, innescato

dall'entusiastica ricezione della nuova letteratura proveniente dall'Europa nord-orientale, viene seguito con acceso entusiasmo da un gruppo di tenaci diffusori culturali quali Giuseppe Zuccante, Ugo Ojetti e Arnaldo Cervesato, i cui più rilevanti interventi sono accuratamente chiosati dalla Villa con utili informazioni contestuali. Tuttavia, la dimensione cosmopolita che aveva favorito, in Francia, l'impulso neoidealista e misticheggiante stuzzica in Italia il *revival* del mito latino. Il movimento della "rinascenza latina", pur condividendo con il neomisticismo le comuni basi neoidealistiche, acquisisce in ambito italiano *nuances* accesamente nazionalistiche — soprattutto all'indomani della sconfitta di Adua — che preludono ai più metallici lucori dell'alba futurista prossima di lì a pochi anni. Di questa importante corrente irrazionalistica, la Villa coglie i legami con la ricerca lombrosiana e ne tratteggia le personalità più coinvolte, oltre che segnalare e commentare i loro contributi più significativi. Difatti, se di Mario Morasso e Gabriele D'Annunzio si segnalano le prevedibili convergenze con il panlatinismo, di Angelo De Gubernatis si traccia, in maniera esaustiva, il ritratto di instancabile animatore culturale oltreché fondatore dei massimi organi della rinascenza latina, la Società Elleno-Latina e il periodico di propaganda *Cronache della civiltà elleno-latina*. La schedatura dei periodici coinvolti nel movimento (che contempla, inoltre, l'*Hermes* di Borgese, *La rassegna latina* di Mario Maria Martini, *Il regno* di Enrico Corradini) consente, inoltre, di tratteggiare il ritratto storico-geografico a scala nazionale dell'infatuazione per il neoidealismo nelle sue varie sfaccettature.

La seconda parte della prima sezione del volume, *Esempi del neomisticismo e della rinascenza latina nella stampa romana del primo Novecento*, articolata in quattro capitoli, rappresenta il tentativo — ben riuscito — di ridurre a scala cittadina la mappatura della penetrazione neoidealistica. Con una esaustività che diventerà consueta al lettore del volume, la Villa procede a una rassegna delle riviste romane coinvolte nel dibattito sul neoidealismo e sulla rinascenza latina tra il 1901 e il 1907. Delle cinque riviste, divise per correnti si procede a una schedatura dettagliata: oltre ai profili dei fondatori e notizie sui collaboratori, seguono la presentazione e commento dei singoli numeri della rivista, con ampie citazioni tratte dai contributi più significativi. Non manca, in alcune circostanze, la doverosa segnalazione delle reazioni, in altre riviste, ai contributi presi in analisi. Ne emerge una trattazione capillare della storia culturale capitolina dei primi anni del Novecento di cui si sottolinea l'orgogliosa effervescenza e la volontà di ingaggiare in un serrato e proficuo dialogo con le voci d'oltralpe, come sta a testimoniare la parabola della *Revue du Nord* (200-10), rivista romana ma "costola" del *Leonardo* fiorentino, uno dei più importanti organi per la promozione in Italia degli *écrivains du nord*.

La seconda sezione del volume rappresenta quella animata da ugualmente solidi criteri storico-filologici ma orientata alla disamina dell'aspetto più squisitamente letterario del crepuscolarismo. *"Aurora Consurgens". La fase eroica del crepuscolarismo romano (1903-1907)*, si articola in una parte introduttiva, in cui si offrono al lettore importanti coordinate storico-letterarie per l'inquadramento del crepuscolarismo romano, e in due parti in cui l'analisi si concentra sulle riviste capitoline dichiaratamente crepuscolari (*Roma Flamma*, *Cronache latine*, *La vita letteraria*) e sui singoli cenacoli letterari che diedero vita al movimento.

Un censimento più dettagliato ed esaustivo del crepuscolarismo romano emerge dallo spoglio delle riviste romane, insieme alla ricognizione dei dedicatari dei volumi o

delle singole poesie di Corazzini, e alla rilettura di memoriali dell'epoca (e tra questi, grande rilevanza viene concessa a *Si sbarca a New York* di Fausto Maria Martini, 1931). I criteri utilizzati da Angela Ida Villa possono considerarsi iper-inclusivi, visto che per sua esplicita dichiarazione il censimento crepuscolare accoglie anche poeti i cui contributi furono pubblicati solo in sede di rivista e il cui percorso letterario non eccede il limite cronologico preposto alla ricerca. Il risultato consiste nel considerevole aumento della *membership* crepuscolare romana.

L'affermazione generale secondo la quale "i crepuscolari romani si rivelano fautori del neoidealismo mistico nel pensiero, del neomisticismo simbolista in poesia, del nazionalismo o del panlatinismo in politica" (259), viene successivamente passata al vaglio dell'evidenza documentaria. Lo spoglio delle riviste lascia emergere una realtà più complessa, ricca di fermenti e, soprattutto, tesa alla costruzione di occasioni di dialogo con poeti affini provenienti da ambienti diversi, come ad esempio sta a testimoniare la vicenda della rivista *Roma Flamma*, nata dagli sforzi congiunti di Corazzini e Govoni ma ugualmente destinata a una rapida estinzione.

In maniera speculare alle parabole delle riviste romane, Angela Ida Villa ricostruisce le dinamiche interne alla costituzione e espansione dei tre cenacoli cittadini, afferenti al crepuscolarismo. L'affresco del cenacolo corazziniano pone al centro, come d'obbligo, la figura del carismatico ventunenne, tracciando in chiaroscuro i legami che saldano i poeti al capo spirituale. E di questi poeti viene offerta una nota biografica e un commento delle poesie (e della pubblicistica) più significative. Tale schema viene reiterato per la descrizione dei cenacoli di Via Principe Amedeo (611-74), fautori del simbolismo poetico, e quello dei "rivoluzionari" (675-834), corifei di una rinascenza elleno-latina di marca irrazionalista — e per questo di segno opposto al neoclassicismo proposto dal De Gubernatis — attorno al quale gravitò la figura di Federico de Maria.

A conclusione del volume, una appendice in cui sono raccolte alcune lettere dei protagonisti della vita letteraria capitolina indirizzate a Angelo De Gubernatis rende visibile la chiave di lettura che anima *Neoidealismo e rinascenza latina*. Vale a dire, la volontà di restituire al lettore di fine secolo un affresco della Roma letteraria dei primi anni del Novecento in cui l'importanza di Sergio Corazzini viene ridimensionata dalla messa in risalto di altrettanto rimarchevoli protagonisti. Per questo motivo, la ricchezza di notizie bio-bibliografiche, l'ingente messe di documenti (sia poetici che ideologici) — a disposizione del lettore grazie a generosissime citazioni — rende la perlustrazione del crepuscolarismo romano di Angela Ida Villa uno strumento bibliografico di grande importanza per la comprensione della circolazione delle idee nella Roma, e nell'Italia, di inizio secolo.

Daniela La Penna, *University of Reading*

Francesca Caputo, *Sintassi e dialogo nella narrativa di Carlo Dossi*, Studi di grammatica italiana, Firenze: l'Accademia della Crusca, 2000. Pp. 236.

Un secolo di critica su Dossi può essere ripercorso per rapidi scorci tramite i nomi dei curatori delle sue opere. Nella prima metà del Novecento, il protagonista della seconda scapigliatura e amico Gian Pietro Lucini cura l'edizione Treves (Milano, 1909-1927); poi Carlo Linati, che scopre contemporaneamente le proprie radici lombarde e la letteratura irlandese (grazie alle traduzioni di Yeats, Joyce, e altri), è responsabile del volume Garzanti del 1944. A Dante Isella, punto centrale della lettura secondo-novecentesca di

stampo continiano di Dossi (filologica, linguistica, stilistica), si deve l'edizione Adelphi nel 1995, risultato di una costante ricognizione critica: data infatti al 1958 il suo fondamentale *La lingua e lo stile di Carlo Dossi* (Milano: Ricciardi). L'ultimo nome è quello di Alberto Arbasino, che, affascinato sin dagli anni Settanta dal calcolato caos linguistico dossiano, ha curato la selezione dei testi e ha introdotto il volume antologico pubblicato nel 1999 dall'Istituto Poligrafico e Zecca di Stato di Roma. Si delinea chiaramente una *linea lombarda* novecentesca di lettori, che, riconoscendo in Dossi un proprio *antenato*, si sono fatti promotori ora di nuove edizioni ora di studi della sua opera.

A essere maggiormente indagata è stata finora la componente più eclatante dello stile dossiano, la scoppiettante e onnivora inventiva che conduce a un linguaggio narrativo commisto, impuro, provocatoriamente mescidato, realizzato da un appassionato compulsatore di dizionari (il *Vocabolario usuale tascabile* di Antonio Bazzarini, quello milanese-italiano di Cherubini), al contempo aperto al recupero degli apporti lessicali, in specie dialettali, del parlato e curioso coniatore di neoformazioni individuali. In questo, Dossi si pone come imprescindibile momento della genealogia di *Lombardi in rivolta* individuata da Isella (Torino: Einaudi, 1984), i quali, dal teatro dialettale di Maggi nel Seicento, agli illuministi del "Caffè" e al Verri della *Rinunzia inanzi a notaio al Vocabolario della Crusca*, giungono fino alla voracità linguistica di Gadda, per il quale la ricchezza della lingua deve essere sfruttata, potenziata e ampliata in tutte le possibili direzioni: "I doppioni li voglio tutti, per mania di possesso e per cupidigia di ricchezze: e voglio anche i triploni, e i quadruploni, sebbene il Re Cattolico non li abbia ancora monetati, e tutti i sinonimi, usati nelle loro variegate accezioni e sfumature, d'uso corrente e d'uso rarissimo.[...] Non esistono né il troppo né il vano, per una lingua" (C. E. Gadda, *Lingua letteraria e lingua d'uso*, 1942, in *I viaggi e la morte*, Milano: Garzanti, 1958, 72).

Altro aspetto della prosa di Dossi ad aver attirato l'attenzione della critica è l'umorismo, spesso posto in relazione con l'intertestualità (vastissima, da bibliomane onnivoro) e con i modelli di scrittura, nazionali (Manzoni, Porta) e internazionali (Richter, Jean Paul, Sterne). Ancora, sono comparsi studi sulla componente memoriale e autobiografica, filtrata dal distaccamento ironico e ambiguo tra autore, figure narratoriali e materia narrata. È stata invece poco frequentata, nell'esplorazione di lingua e stile, l'analisi della sintassi, assenza da cui sono segnati molti studi di "irregolari linguistici" della nostra tradizione, più attentamente osservati dal punto di vista degli apporti lessicali. Tale lacuna della critica dossiana è stata colmata da Francesca Caputo, la cui preferenza per gli sperimentatori è testimoniata dalla lunga riflessione sui contemporanei Gesualdo Bufalino e Luigi Meneghello, culminata nelle edizioni delle *Opere* (Bompiani, 1992 e Rizzoli, 1993-1997).

Con uno spostamento del fuoco critico sull'Ottocento, la Caputo ha pubblicato ora l'esito di un dottorato di ricerca compiuto sotto la guida di Maria Corti: una preziosa monografia dedicata alla sintassi e al dialogo nella narrativa di Dossi, due aspetti dello stile che la studiosa dimostra essere strettamente correlati con la "smagliante espressività lessicale" dell'autore.

Il saggio è bipartito, con le strutture sintattiche nella prima parte, dialogiche nella seconda, procede per scansione diacronica, e si fonda su preliminari analisi quantitative e statistiche, di cui danno conto in appendice le tabelle, che offrono sistematicamente, per le singole opere, i dati relativi a frequenza e tipologia dei periodi, dei *verba dicendi*, delle

interiezioni e dei turni conversazionali, con suddivisione tra sezioni diegetiche e mimetiche. Su queste basi, la Caputo rintraccia una linea di sviluppo delle strategie narrative dossiane dall'andamento irregolare, che trova le soluzioni più originali in alcuni testi, tali, per riuscita e originalità, da attrarre gli altri nella loro orbita.

Per quanto riguarda la sintassi, dalle impennate di complessità rappresentate dall'*Artrieri* (1868) si passa alla medietà della *Colonia felice* (1874), poi alla ripresa di vivacità della *Desinenza in A* (1878) e infine all'andamento classicheggiante degli *Amori* (1887). Due le principali invarianti nell'articolazione dei periodi, improntati comunque alla laboriosità: il gioco combinatorio, teso a sottolineare rapidi e inattesi mutamenti di prospettiva grazie all'accostamento di segmenti lunghi e brevi, lineari e involuti, frasi nominali e fortemente ipotattiche ad alta concentrazione verbale, interrotte da numerosi incisi, e le strutture di tipo elencativo, realizzate in prevalenza tramite sequenze paratattiche, spesso rette da anafora ordinante, o nominali, più nervose, che procedono in parallelo con l'articolazione narrativa tipicamente dossiana in forma di elenco (di ricordi, sensazioni, tipi umani).

L'analisi conferma l'originalità della posizione di Dossi nel quadro della narrativa postunitaria, che vede gli epigoni di Manzoni diluire la "difficile semplicità" del maestro senza coglierne il "midollo umoristico" dello stile (Cantù, Carcano, De Amicis, Bersezio, insieme a Verga, Farina, sono oggetto di taglienti giudizi nello zibaldone delle *Note azzurre*), e gli scapigliati intenti in una rivoluzione che, dal punto di vista stilistico, si perde in mille rivoli senza approdare a risultati duraturi. Dossi si ribella al modello del periodare complesso e ipotattico di stampo boccacciano e importa dalla più scattante e spezzettata prosa francese il modello della frase *coupée*, ma allo stesso tempo, sull'esempio dell'equilibrio manzoniano, mantiene un'organizzazione complessa dei periodi, che recupera la razionalità della catena sintattica appena prima che il lettore si perda definitivamente nei ben orchestrati labirinti.

Tutto ciò, come fu notato, se pur in negativo, sin dai primi recensori, a beneficio di un preciso tipo di lettore, un aristocratico pari grado dell'autore, del quale viene ricercata non l'adesione emotiva ma la complicità intellettuale. Con la consueta e lucida autoanalisi, Dossi nota nel *Màrgine* alla *Desinenza in A*: "Uno stile che fosse una rotaja inoliata sarebbe la perdizione de' libri miei. Uno invece a viluppi, ad intoppi, a tranelli, obbligando il lettore a procèder guardingo e a sostare di tempo in tempo, [...] segnala cose che una lettura veloce nasconderebbe" (*Opere*, Milano: Adelphi, 1995, 680).

La ricerca di una complessità sintattica all'insegna dell'eccezionalità, che pure tende nel lungo periodo alla normalizzazione, presenta fondamentali analogie con l'evoluzione del lessico, della grafia (spesso etimologica e latineggiante, secondo il modello di Giovanni Gherardini), del sistema degli accenti (sempre indicati nelle sdrucciole, fino all'accoglimento della proposta di riforma di Carlo Cattaneo), dei segni di interpunzione (inventati, come la doppia virgola, o importati dallo spagnolo, come il punto esclamativo e interrogativo rovesciati). Tutto concorre allo stesso processo innovativo, indirizzato alla sfida continua del lettore, che ci mostra un Dossi intellettuale pienamente calato nei dibattiti del suo tempo. Secondo le teorie estetiche di matrice positivistica espressamente citate da Dossi (e con il costante ricorso al trattato *The Analysis of Beauty* del pittore Hogarth, del 1735), il piacere della mente è fisiologicamente potenziato dal superamento della difficoltà, che produce un maggiore afflusso di sangue al cervello; di conseguenza il lettore, incessantemente stimolato da una prosa irta, spezzettata e irregolare, non potrà che trarre godimento da una ardua lettura. Sempre da Hogarth, giunge a Dossi la

definizione della bellezza come linea non retta, bensì serpentina, alla quale, nelle forme della digressione narrativa così come nei continui scarti lessicali e sintattici, è improntata la sua opera (163).

La seconda parte del saggio è incentrata sull'analisi dei rapporti testuali tra autore e narratore, tra narratore e personaggi, e dello spazio concesso alle voci di questi ultimi, rapporti particolarmente rilevanti nel caso di uno scrittore il cui profondo autobiografismo si esprime secondo le due direttrici "lirico-espressiva" e "riflessivo-critica-didascalica", diversamente presenti nella successione delle opere (173). Nell'*Artrieri* domina un narratore omodiegetico che riassorbe al proprio punto di vista le altre voci del testo, con un equilibrio tra componenti liriche e critiche che non si ripeterà in seguito. La distanza dalle tessere autobiografiche aumenta nella *Vita di Alberto Pisani*, dove predomina un narratore eterodiegetico lucido e tagliente nei confronti del suo *alter ego* protagonista. Nella *Desinenza in A*, la dialettica tra io narrante maturo e ingenuo io narrato si limita ad alcuni capitoli, ma nelle scene centrali la figura autoriale si sdoppia nel distaccato narratore omodiegetico e in una sua seconda proiezione, l'amico "buono" Nino Fiore. Con *Amori*, infine, si ritorna a un narratore in prima persona, ma stavolta rapito nella dimensione sentimentale del ricordo e privo della dimensione autoironica e sarcastica. "E in parallelo" rimarca la Caputo "si acquieta la scrittura, racchiusa tra la dimensione dell'evocazione e quella dell'enumerazione" (176).

Nonostante la forte predominanza dell'io (narrante e narrato), il ruolo dei personaggi e delle loro parole si rivela fondamentale. La critica alla società è realizzata grazie allo scontro tra i linguaggi sociali, attraverso i quali Dossi cerca di tipizzare alcune categorie umane, con un interesse non per lo stile individuale del personaggio ma per i gerghi, definiti "lo stile delle classi" (*Nota azzurra* n.2235). A essere presa di mira sono soprattutto le forme comunicative ambigue, vuote, false, adottate dalle classi sociali più alte, mosse da arrivismo, avidità, ricerca del successo, rappresentanti di un *modus vivendi* fondato sull'apparire. Come osserva in chiusura la Caputo, la forza della pagina dossiana risiede proprio in questa graffiante e acuta *pars destruens*, espressione di un "*animus*, [...] seppur non accompagnato dalla implacabile lucidità verghiana, profondamente conservatore e pessimista" (181). Contro la lettura di Isella, che ha visto negli *Amori* il culmine del processo di riassorbimento dei precedenti eccessi espressionistici, la studiosa non riconosce risultati altrettanto alti nella *pars construens* rappresentata dall'ultima opera (e già dall'intermezzo "positivo" e moraleggiante del *Regno dei cieli* e della *Colonia felice*), interpretata invece come imposizione finale di una prospettiva sentimentale banalizzante più che normalizzante, in uno scrittore al quale però la retorica della bontà non risulta congeniale sotto il profilo contenutistico, così come i modi della medietà non lo sono sotto quello stilistico.

Gigliola Sulis, *The University of Reading*

Enrico Cesaretti. *Castelli di carta. Retorica della dimora tra Scapigliatura e Surrealismo.* Temi e profili del Novecento 4. Ravenna: Longo, 2001. Pp. 160.

Questo bello studio di Enrico Cesaretti mi ha colpito innanzi tutto come un importante contributo ad una rilettura della Scapigliatura in un contesto di più ampio respiro. Come spiega l'autore nell'introduzione, questo lavoro si basa sul concetto e sull'immagine della *dimora* — vero e proprio incrocio semantico da cui si dipartono molteplici sentieri interpretativi. Cesaretti prende il via dall'esame della dimora letteraria come

rispecchiamento dei principi strutturali ed organizzativi della narrativa stessa, per poi allargarsi ad interpretazioni sempre più interdisciplinari, che vanno dall'analisi del simbolismo, alla psicanalisi, alla filosofia, alla storia culturale. La scelta di delimitare temporalmente il lavoro tra Scapigliatura e Surrealismo è nata non solo da considerazioni pratiche ma anche da necessità funzionali, insite nel concetto stesso di *dimora*: ovvero il passare dal trattamento dello spazio nella narrativa all'indagine parallela del concetto di *unheimlich*. *Unheimlich* (solitamente quanto insufficientemente tradotto in inglese come *uncanny*) è un termine ben noto agli studiosi del fantastico la cui etimologia, come nota il Cesaretti a pagina otto, lo collega semanticamente al concetto di dimora (da *Heim*, casa), in senso antitetico sia a *heimlich* (tranquillo, confortevole) che a *heimisch* (patrio, nativo). Altro esempio, mi sia permesso notare, di intraducibiltà del tedesco, *unheimlich* presenta una costellazione di significati che vanno dal "perturbante" di freudiana memoria allo "spaesamento" di Todorov. In questo senso la coppia *dimora* / *unheimlich* diventa chiave interpretativa privilegiata per lo studio del Cesaretti, la cui prima parte potrebbe venir ribattezzata una "Topologia dell'*unheimlich*", dal momento che si sofferma su un'indagine di "quali eventi o circostanze possono contribuire a rendere un determinato luogo, una dimora '*unheimlich*'" (8). Estendendo la sua ricerca dall'accezione spaziale a quella interdisciplinare, Cesaretti mostra via via che, se è vero che la "dimora letteraria" è ancora un luogo rassicurante per buona parte dell'Ottocento, essa si fa via via sempre più *unheimlich* a partire dalla fine del XIX e durante il XX secolo — portando tuttavia con sé parallelamente una controcorrente nostalgica (la "dimora sommersa"), un certo bisogno di tornare al senso di familiarità e di plenitudine rappresentato dall'*heimlich*. Accanto a questi due elementi, il lavoro in esame si sofferma anche sugli aspetti più "materiali", siano essi di natura architettonica piuttosto che ideologica, relativi allo studio del concetto di dimora. Cesaretti invita poi il lettore a tenere presente l'ambivalenza che è alla base del lavoro stesso, in altre parole il fatto che il concetto di dimora funge sia da metafora sia da tema nelle opere prese in esame (cosa che non sarebbe successa se l'autore avesse scelto di svolgere una ricerca sul concetto di "casa", termine assai meno ricco di valenze semantiche). Per quanto riguarda la metodologia scelta nello svolgere la ricerca, lo studioso preferisce parlare di un "mirato eclettismo" che "atting[e] a più fonti a seconda delle circostanze" (10).

Lo studio di Cesaretti si suddivide in quattro capitoli. Il primo, "Dissacrazioni scapigliate", si apre con alcune pagine introduttive, motivanti la scelta della Scapigliatura come punto di partenza dell'analisi, in cui lo studioso offre un efficace ritratto dell'Italia unificata come nuova *dimora* dello "spaesamento" degli artisti. In questo capitolo lo studioso analizza i punti di contatto tra la Scapigliatura ed i movimenti letterari del primo Novecento, in particolare il Simbolismo e le avanguardie. Le opere letterarie prese in esame in questo capitolo sono le *Memorie del presbiterio* di Emilio Praga e Roberto Sacchetti e *La desinenza in A* di Carlo Dossi (di cui Cesaretti analizza in particolare il capitolo intitolato "In monastero"), cui fanno seguito, nell'ultima sezione del capitolo, *Confessione postuma* di Remigio Zena, *Una nobile follia* di I. U. Tarchetti e *La contrada dei gatti* di Achille Cagna — opera questa che, essendo stata pubblicata nel 1924, proietta l'analisi della retorica della dimora nel XX secolo. Di particolar pregio ci è parsa la discussione della *Unheimlichkeit* della stanza di Umberto D., protagonista di *Una nobile follia*.

Il capitolo successivo, "Verso le avanguardie", si sofferma in particolare su una fase nella storia del cammino letterario verso il moderno in cui si fanno più evidenti negli

artisti due tendenze contrapposte, di cui il Cesaretti offre una interpretazione "spazializzata": "il progresso come il momento dinamico, di fuga, di rottura, di trasgressione, e la 'decadenza', al contrario, come il momento statico, il ritorno al 'nido'" (63). Partendo da G. P. Lucini come *trait d'union* tra Scapigliatura e Futurismo, lo studioso prende quindi in esame Luigi Gualdo come secondo *trait d'union*, questa volta tra la Scapigliatura e le atmosfere simboliste-decadenti della fine del secolo e la narrativa del XX secolo (66), soffermandosi in particolare sui riferimenti spaziali e sugli interni descritti in alcuni racconti, quali *Narcisa* e *La canzone di Weber*, e soprattutto nel romanzo *Decadenza*. Il capitolo si conclude con una bella discussione del *Piacere* di Gabriele d'Annunzio come "dimora della perdita" — perdita dell'amore da parte del protagonista, scandita a sua volta dalla perdita di *aura* degli innumerevoli oggetti ed ambienti che avevano fatto da *dimora* a tale amore (79). L'analisi di Cesaretti mette in luce una "drammatica alternanza di 'riempimenti' e di 'svuotamenti' degli spazi fondamentali del romanzo" che culmina con la totale assenza nelle pagine finali (78).

Il terzo capitolo, dal titolo "Demolizioni e ricostruzioni futuriste", si apre con alcune osservazioni metodologiche con cui l'autore precisa l'obiettivo di questa sezione del suo lavoro: mostrare che, nonostante tutto, anche nella retorica futurista del "movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa" si possono riscontrare "i segni relativi ad un immaginario della 'dimora'" (81). Dopo alcune pagine che fanno da supporto filosofico al concetto di *dimora* futurista, segue un'approfondita analisi di tale concetto nel contesto della poesia futurista — con particolare attenzione a Maeterlinck, Ginanni e Marinetti — includendo notazioni sull'architettura e la retorica della "nuova casa italiana" (99). Il quarto ed ultimo capitolo, "Surrealismo e dintorni", prende il via da alcune riflessioni sull'applicabilità del termine "Surrealismo" nella letteratura italiana; esso può dirsi esistente in quanto "viene ad indicare un periodo, più o meno dagli anni Venti ai Quaranta, e tutta una complessa area letteraria in cui vengono a coagularsi le tendenze 'iperreali'" di numerosi scrittori, ed in particolare della loro inclinazione "alla sperimentazione di diversi aspetti del 'fantastico'" (104). Cesaretti definisce quindi le coordinate del Surrealismo italiano in modo tale da significare sia il completamento di certi aspetti della Scapigliatura, sia lo sviluppo ulteriore dell'*unheimlich*. L'impronta di questo capitolo è schiettamente interdisciplinare, con incursioni nei dibattiti sull'architettura e la pittura negli anni tra le due guerre — periodo in cui *dimora* ed *unheimlich* diventano elementi predominanti di tanta produzione artistica. Dal punto di vista più strettamente letterario, lo studioso si sofferma su due autori: Alberto Savinio, di cui esamina *Hermaphrodito* e *La casa ispirata* basandosi sull'utilizzo delle metafore del "costruire" e del "nomadismo", e Tommaso Landolfi, di cui presenta una lettura del *Racconto d'autunno* — opera in cui il concetto di dimora si presenta nella sua "incarnazione" di corpo femminile. Una breve conclusione in cui l'autore tira le somme della propria indagine termina questo bell'excursus sulle dimore letterarie, opera che per ampiezza di respiro e ricchezza di riferimenti si presta naturalmente a ripetute e fruttuose, nonché piacevoli, riletture.

Cinzia Di Giulio, *Merrimack College*

***Rimanelliana. Studi su Giose Rimanelli / Studies on Giose Rimanelli*, a cura di Sebastiano Martelli, Stony Brook, Forum Italicum (Filibrary Series 8), 2000.**

Edizione miscellanea in lingua inglese e italiana, pubblicata dal "Center for Italian

Studies" della State University of New York a Stony Brook, su Giose Rimanelli, nato nel 1925 e autore di un'opera letteraria originale e notevole in italiano e inglese, che comprende vari generi (prosa, teatro, poesia e saggio), pubblicata soprattutto dagli anni '60 e '70. Rimanelli svolse anche un'intensa attività come giornalista, in primo luogo in Italia e più tardi nel Canada (ne "Il cittadino canadese" di Montreal), così come un'interessante attività critica della letteratura italiana contemporanea, sempre all'estero, e quindi lontano dalle correnti dominanti nell'Italia coeva e dai centri di potere del suo paese di origine. Tale attività si concretò principalmente in una rubrica settimanale sotto pseudonimo. Questa tappa della sua carriera letteraria, insieme agli anni trascorsi negli Stati Uniti (negli anni '60 e agli inizi degli anni '70), quando insegnò a New York, Yale, Los Angeles, Albany, così come nella British Columbia a Vancouver, si chiude con il ritorno a casa a metà degli anni '70, in cerca delle proprie origini. Il suo ritorno, svolto in una tappa di forte trasformazione del paese, significò per l'autore lo scontro con il Molise natale e con la presenza indubbia del dialetto, che diventò fondamentale nella sua opera di intensa originalità, sviluppata alternativamente in italiano, dialetto e inglese, in prosa e in poesia, dagli anni '80 in poi, quando Rimanelli si trasferì a Lowell, Massachussets.

Il curatore della raccolta di saggi su Rimanelli, Sebastiano Martelli, professore di letteratura italiana dell'Università degli studi di Salerno, apre il volume con un interessante saggio sul primo Rimanelli degli anni '50, mostrando l'originalità della sua opera fin dagli inizi, e il recente recupero della sua figura letteraria, quasi cancellata in Italia per anni, in parte per la lontananza dell'autore. Il saggio è una revisione delle lacune che nella storia della letteratura italiana si possono constatare a proposito della letteratura del Molise, documentando quasi un "caso Rimanelli", al quale certamente la presente edizione contribuisce. Dalla presentazione di Martelli emerge la filiazione di Rimanelli nei confronti di autori italiani contemporanei quali Pavese e Tozzi, in un approccio originale allo studio della narrativa novecentesca.

In questa linea di analisi prosegue Eugenio Ragni, professore di letteratura italiana presso l'Università di Roma-III, in un saggio dilatato e molto personale, *Il mestiere del furbo. Un suicidio annunciato*, che include abbondanti citazioni, ed è accompagnato da un'appendice: "Rimanelli getta la maschera di A. G. Solari"; e "Articoli di Giose Rimanelli apparsi su 'Lo Specchio', aa. 1958-1959". Lo studio di Ragni si concentra sul volume dell'autore dello stesso titolo, *Un suicidio annunciato*, pubblicato nel 1959, di notevole impatto sociale all'epoca per le sue opinioni sulla letteratura italiana contemporanea, e presenta un'indubbia volontà di risarcimento dell'autore, non tanto sulla sfera personale quanto letteraria. In effetti, Ragni sostiene che dal libro emerge un'immagine dell'autore la cui sincerità critica gli costò la cancellazione quasi completa dal panorama letterario italiano.

Mark Pietralunga, professore di letteratura italiana della Florida State University, invece, presenta, in lingua inglese, un breve saggio su *G. Rimanelli. An Honorary Piedmontese*, che analizza la corrispondenza dell'autore con Davide Lajolo. Segue una breve comunicazione di Giovanni Cecchetti, professore emerito della University of California a Los Angeles, sull'*Autobiografia mitografica in Giose Rimanelli* (inizialmente presentato nel convegno del 1989), in cui tratta dell'urgenza autobiografica nell'opera del molisano.

Sante Matteo, professore di letteratura italiana presso la Miami University di Ohio, presenta, nel suo curioso saggio dal titolo *Trovatello o Rimanello sul ponte? A quale riva arriva e a quale sponda risponde Rimanelli?*, un Rimanelli esule ma non "naufragato", al

quale mancano le radici, come vero simbolo della condizione "esule" di tutti noi nel mondo contemporaneo. Per conto suo, Sheryl Lynn Postman, della University di Massachussets a Lowell, si concentra sulla lettura documentata e approfondita di *Biglietto di terza* (1958), sul viaggio dell'autore nel Canada nel 1953, e conclude classificando il volume come autobiografico, e non come prosa di viaggi. L'ultima parte del suo saggio, lo studio di *Tragica America* (*"L'odissea rimanelliana per gli Stati Uniti"*), si trova in una linea di continuità di analisi nei confronti dei previ di autori italiani (Soldati, Cecchi, Piovene), evidenziando il carattere non metaforico, ma reale, che l'America ha per lui.

Tra i manoscritti di Rimanelli: nella "Macchina paranoica" l'origine di "Detroit Blues", di Alberto Granese, professore di letteratura italiana dell'Università degli Studi di Salerno, presenta, nella loro originalità formale e nel loro percorso creativo, (o costruzione progressiva), gli esperimenti avanguardistici di Rimanelli negli anni '60, basati sulla creazione letteraria con l'aiuto delle macchine, approdando al metaromanzo e segnando la linea di continuità fra, d'una parte, *La macchina paranoica* e, dall'altra, *Detroit Blues* trenta anni dopo.

Questo ultimo romanzo, del 1996, è appunto l'oggetto di studio di Luigi Fontanella, della State University of New York a Stony Brook, nel suo saggio *"Detroit Blues". Ricostruzione (parziale) e lettura*. Si tratta di un saggio dedicato alla presentazione dell'opera nei suoi temi principali e nell'uso della lingua adottata, il pasticcio italo-inglese, che si scopre altamente funzionale nell'affresco generale sia di un'epoca, sia nella rappresentazione letteraria della città Detroit.

Sempre a proposito di *Detroit Blues* segue un breve articolo di Franco Betti, della University of California a Los Angeles, dal titolo *Nota critica su "La stanza grande" e "Detroit Blues"*, inizialmente pubblicato sulla "Rivista di studi Italiani", XV, n. 2 (Dic. 1997). In tale saggio, Betti traccia il percorso poetico e tematico da un volume all'altro, analizzando le differenze e somiglianze esistenti.

Romana Capek-Habekovic, della University of Michigan, si occupa, in un saggio in lingua inglese, dal titolo *Texts within the Text: Hermeneutics of the "Fluid" Novel 'Benedetta in Guysterland' for the Jabberwocky Reader*, da una prospettiva intertestuale, del primo romanzo di Rimanelli in lingua inglese, pubblicato nel 1993 (la cui stesura, però, corrisponde al 1970). Lo stesso romanzo è anche oggetto di studio da parte di Anthony Julian Tamburri, in *"Benedetta in Guysterland": Postmodernism (Pre)-visited*, in un interessante saggio sugli aspetti testuali di quest'opera e della sua struttura, la quale l'avvicina al romanzo postmoderno, coinvolgendo il lettore nella co-produzione dei significati testuali.

Fred L. Gardaphé, professore di italiano della State University of New York a Stony Brook, nel suo *Giose "The Trickster" Rimanelli's Great Italian/American Parody*, inizialmente pubblicato in *Italian Signs, American Streets: The Evolution of Italian American Narrative* dello stesso autore (Duke UP), riprende lo studio di *Benedetta in Guysterland* evidenziando, d'una parte, la sua posizione-ponte nella narrativa italo-americana, e, dall'altra, il suo collocamento a mezza strada fra modernismo e postmodernismo.

Mark Axelrod, professore di letteratura comparata presso la Chapman University, in un breve saggio dal titolo *From "Alien Cantica" to "Dirige Me Domine". The Biblical Dimension in Rimanelli's Latest Work*, offre le chiavi di lettura dell'ultima produzione poetica rimanelliana, evidenziando un aspetto dell'opera del molisano che affascina il

critico, e cioè la capacità creativa in due lingue (italiano e inglese).

Lo stesso Giose Rimanelli partecipa in questa miscellanea con una breve presentazione de *Il mazzetto accademico*, che si compone di quattro saggi sul romanzo inedito *Gli accademici* (1980). Seguono *Heaven & Hell (Synopsis)* e *A Surgical Survey of a Center of Learning*, ambuedue in lingua inglese. D'altra parte, *Anaconda*, oggi *Gli accademici*, è anche l'oggetto di studio di Rafael Bosch, professore di spagnolo della State University of New York a Albany, in *The Surprising Style of "Anaconda"*, un saggio che mette di rilievo la combinazione fra il materiale autobiografico e finzionale. La lettura di *Accademia* occupa una breve nota del critico letterario Franco Valobra, *An Absolutely New Novel*, raccolta per l'occasione. La stessa cosa vale per *A Quest of Love*, di Gianni Cecchetti, che si occupa invece di *Anaconda*.

L'America di mio padre, di Maria Rosaria Vitti-Alexander, professoressa di lingua e letteratura italiana del Nazareth College, analizza l'opera di Rimanelli partendo dalla tesi del costante cordone ombelicale che lo riporta al padre, quale mito personale ricorrente nell'autore, legato al Molise. Del resto, il Molise e le radici dell'autore sono anche alla base del saggio di Dante Maffia, poeta e critico letterario, ne *Il Molise come "voce" del profondo*. Luigi Bonaffini, professore di lingua e letteratura italiana al Brooklyn College, analizza in un lungo saggio dal titolo *Rimanelli e la poesia dialettale in America* la produzione poetica dell'autore, e particolarmente *Moliseide* (1992), inserendola nella coeva produzione dialettale in Italia.

Il volume miscellaneo si chiude con un'utile e completa bibliografia dell'autore e sull'autore, a cura di Paolo Giordano, della Loyola University di Chicago. Tale bibliografia comprende l'opera in prosa e poesia e l'opera saggistica, così come le traduzioni, le prefazioni e rassegne di Rimanelli; e, in senso contrario, i saggi sull'opera di Rimanelli, comprese persino le tesi di laurea.

Rimanelliana si offre al lettore, particolarmente universitario, come un invito alla lettura di Giose Rimanelli, e un'opportuna revisione della sua opera, silenziata il più delle volte in Italia, nonostante la sua validità e attualità.

Assumpta Camps, *Università di Barcellona*

***Reflexivity. Critical Themes in the Italian Cultural Tradition. Essays by Members of the Department of Italian at the University College London*, a cura di Prue Shaw and John London, Ravenna, Longo Editore (Il Portico. Biblioteca di Lettere e Arti, 119), 2000.**

Questo libro raccoglie saggi originali, scritti principalmente in lingua inglese, dei vari membri del Dipartimento di Italiano della University College, London, uno dei più attivi in Inghilterra, sotto la direzione di Anna Laura Lepschy dal 1983 al 1999.

Il volume, che cerca di sfuggire alla classifica di miscellanea, si articola intorno alla riflessività, come suggerisce il titolo, o, se vogliamo, al carattere "meta" di ogni intervento critico, il quale coinvolge sempre un processo di interpretazione, visto in una doppia prospettiva che comprende il "filtro critico che fa emergere il processo per cui la mente riflette sulla stessa attività" (copertina).

Il volume si presenta seguendo un ordine cronologico inverso, dall'argomento più recente al più lontano nel tempo, in un percorso che va dagli anni '60 del secolo scorso fino a Cino da Pistoia. In esso si tratta una pluralità di temi: dalla letteratura al cinema, dall'arte alla linguistica, dalla poetica alla bibliografia, il che, nonostante le pretese dei

curatori, non sempre favorisce l'unità del libro.

Alla breve presentazione dei curatori in lingua inglese, segue il saggio, sempre in inglese, di John Foot, *La gente e il buon costume: Lucchino Visconti's "Rocco e i suoi fratelli". Censorship and the Left in Italy, 1960-1961*, a proposito del film di L. Visconti, che studia l'Italia degli anni '60 e il dibattito intorno alla censura in questo caso concreto. D'altra parte, Robert Lumley, nel suo *American Influences in the Visual Arts in Italy in the 1960s*, analizza le reazioni alla Pop Art in Europa e America, e l'influsso che essa ha avuto sulle idee estetiche, e persino sulla percezione artistica posteriore. John Dickie, invece, in *Reflections on Literary Myths of Sicily in the Wake of the "caso Sciascia"*, lo scrittore che fu fra i massimi esponenti della seconda metà del Novecento in Sicilia, si concentra su Leonardo Sciascia. Emmanuella Tandello prosegue nello studio della letteratura novecentesca con il suo interessante saggio su *Giacomo Noventa, Heine, and the Language of Poetry,* nel quale analizza le idee poetiche di Noventa e la sua lingua poetica, così come si presentano nella sua opera in versi. Anna Laura Lepschy, per conto suo, propone un'analisi non solo dei rapporti esistenti fra Pirandello e Verga, ma anche della posizione del primo nei confronti del Fascismo in *Pirandello's Verga*.

Oltre a curare il libro, Prue Shaw intraprende nel suo saggio *The International Fallacy and Benedetto Croce* un ridimensionamento delle posizioni critiche dell'"American New Cristicism" nei confronti dell'estetica crociana e delle intenzioni di Croce. Segue il saggio in collaborazione di Giulio Lepschy e Helena Sanson dal titolo *Native Speaker* che analizza il concetto di "native speaker" all'inizio del secolo scorso, allo scopo di ridefinire un elemento importante della teoria linguistica e delle idee sulla lingua all'epoca.

Enrico Palandri, nel saggio in lingua italiana (unico in tutto il volume), dal titolo *L'individuo romantico*, presenta uno studio sull'individualità romantica e il criterio di verità artistica. Segue poi l'interessante saggio di John Lindon, *Foscolo as a Literary Critic*, che approfondisce una parte di solito abbastanza negletta e anche se determinante dell'opera foscoliana. Seguendo sempre questo percorso cronologico a rovescio, Dilwyn Knox analizza in *An Arm and a Leg: Giordano Bruno and Alessandro Citolini in Elisabethan London*, un episodio della corrispondenza fra il figlio di Citolini, Paolo, e Walshingham. Questo episodio evidenzia il rapporto esistente fra Citolini e Giordano Bruno. Nella stessa linea, Giovanni Aquilecchia approfondisce lo studio della poetica di G. Bruno analizzando il concetto bruniano di "impresa" in *Yet Another Aspect of Bruno's "Poetics": The Conception of the "Poetic Impresa"*. La poetica è anche al centro del saggio che segue, *Cino da Pistoia and the Poetics of Sweet Subversion*, di John Took, nel quale esamina la poetica sovversiva di Cino da Pistoia e il suo rifacimento del "dolce stil nuovo".

Il volume si chiude con un utilissimo e documentato saggio bibliografico che prende in considerazione lo sviluppo dei criteri della descrizione bibliografica sul piano "meta" o riflessivo. Come tutte le bibliografie veramente utili, si tratta di una bibliografia commentata e ragionata. Nel suo complesso, il volume è interessante e ben curato, nonostante il carattere alquanto miscellaneo che gli stessi curatori hanno cercato di superare.

Assumpta Camps, *Università di Barcellona*

Luciano Parisi. *Borgese*. Torino: Tirrenia Stampatori, 2000. Pp. 96.

Il libro di Luciano Parisi è costituito da saggi pubblicati in varie riviste tra il 1995 e il

1999, ma concepiti secondo uno schema unitario. Lo scopo di questa raccolta è di dare un'idea generale della produzione letteraria più significativa di Borgese, tralasciando la sua attività di traduttore (peraltro abbastanza limitata) e una più approfondita discussione sulla biografia. Lo studio di Parisi vuole evidenziare le "permanenze, evoluzioni e involuzioni" (9) della produzione letteraria borgesiana, le influenze culturali e i temi che la caratterizzano.

Il primo capitolo è dedicato alla critica letteraria di Borgese, definita una "permanenza" (9) in quanto è l'unica attività a cui lo scrittore siciliano si sia applicato con continuità dal 1903 fino alla morte. Parisi intende dimostrare l'importanza e la superiorità della critica militante di Borgese (articoli sul *Corriere della Sera* o sulla *Stampa* su opere contemporanee ancora prive di una vera tradizione critica) rispetto alla critica accademica dello stesso. Lo studioso concorda con altri nel giudicare il lavoro accademico di Borgese eccessivamente schematico, soprattutto quando l'autore, trattando un periodo di storia letteraria, si sente in dovere di presentare ampie costruzioni intellettuali. Nel breve spazio consentito dai saggi militanti, invece, Borgese si rivela lettore attento, capace di cogliere il nucleo sentimentale e stilistico di ogni opera. In essi, dunque, si esprime la critica migliore dello scrittore siciliano: "seria, articolata, coerente" (23), derivata da Croce ma libera da impacci di scuola e capace di brillare per intuito estetico e simpatia interpretativa. Parisi individua giustamente, nel rapporto con Croce e in una naturale predisposizione all'interpretazione delle opere letterarie, la base fondamentale della critica borgesiana. Pur applicando l'estetica crociana nel proprio lavoro di critico, Borgese l'attacca negli scritti teorici. Analizzando la relazione con Croce, Parisi individua acutamente le incoerenze e le debolezze della teoria letteraria di Borgese, concludendo che le cause dell'attacco al filosofo sono "extraletterarie e solo in parte documentabili" (21).

Nel secondo capitolo Parisi afferma l'attualità della riflessione borgesiana su Manzoni e identifica, nell'evoluzione dei giudizi di Borgese sull'opera manzoniana, un riflesso dello sviluppo spirituale dell'autore. Lo studioso osserva che nella *Storia della critica romantica in Italia* Borgese definisce il rapporto di Manzoni con il classicismo e trae conclusioni molto calibrate, poi riprese dalla tradizione critica. In seguito, i testi scritti dal 1905 al 1914 rivelano invece una certa simpatia per il superomismo, al quale Borgese associa lo stesso Manzoni, fornendo un'interpretazione forzata e prometeica dei *Promessi Sposi* e arrivando ad auspicare l'intervento dell'Italia in guerra, per asserire il trionfo di un cristianesimo "combattente" e il volere supremo della Provvidenza. *Rubè* rappresenta, secondo Parisi, una svolta nell'evoluzione spirituale di Borgese, di cui fanno prova i riferimenti — impliciti ed espliciti — a Manzoni: i valori morali esaltati nel romanzo sono infatti quelli cristiani dell'amore, dell'onestà e dell'umiltà che il protagonista non riesce a vivere, ma che sono vicini al più autentico spirito manzoniano. È soprattutto nella *Recensione ai 'Promessi Sposi'*, pubblicata nel 1923, che Borgese corregge la propria interpretazione manzoniana, offrendo un importante contributo alla conoscenza dello scrittore milanese e chiarendo il valore di stacco della conversione e la natura dell'anticlassicismo manzoniano. *Goliath*, scritto fra il 1935 e il '37, rappresenta secondo Parisi la continuazione della riflessione borgesiana su Manzoni: in esso l'autore siciliano riconosce uno dei pochi intellettuali italiani immuni da una malsana aspirazione al titanismo, fonte di un irrimediabile complesso di inferiorità e, conseguentemente, di scelte tragiche per la nazione. Particolarmente interessante, infine, è il confronto proposto da Parisi tra la religiosità manzoniana e quella non confessionale di Borgese che, durante

il soggiorno americano del critico, trovò applicazione empirica nell'attività politica. Dallo studio calibrato del 1905 all'assurda assimilazione di Manzoni alla cultura nietzschiana del 1914, al "pentimento" rappresentato, nel '21, dal romanzo *Rubè*, Parisi dimostra che l'approccio critico di Borgese a Manzoni rispecchia la parallela evoluzione morale dello scrittore siciliano.

Convincente e assai fine, nel terzo capitolo, è l'analisi dei romanzi scritti fra il 1921 e il '31, dei quali Parisi evidenzia la tematica religiosa. *Rubè* rappresenterebbe, secondo Parisi, la scoperta della dimensione religiosa e il bisogno insoddisfatto di un rapporto con il trascendente, in una tragica mescolanza di senso del peccato e aspirazioni alla redenzione. L'interscambiabilità tra orgoglio morale e sociale, nel tormentato protagonista, denuncia un bisogno di coerenza e perfezione nel quale va riconosciuta l'intima onestà di Rubè. *I vivi e i morti* racconta l'esperienza mistica di Eliseo Gaddi che non sarebbe, secondo Parisi, un inetto come molti critici vorrebbero, ma un personaggio ricco di doti spirituali, le cui incertezze sono il segno di una vocazione profonda e di una coerente scelta di vita. Proponendo un utile confronto con altri scrittori italiani che negli anni '20 riscoprono la religione (da Cecchi a Palazzeschi a Papini), Parisi conclude che l'isolamento spirituale di Borgese nella cultura italiana di quel tempo e la sua conseguente mancanza di riferimenti nel trattare temi religiosi contribuiscono all'esito fallimentare del romanzo. *Tempesta nel nulla* parla di un'esperienza mistica vissuta a livello intuitivo e rivelativo ma anche qui, osserva Parisi, la ricerca religiosa resta in qualche modo incompiuta e si esprime, a tratti, con una certa goffaggine. La narrativa di Borgese è caratterizzata, secondo lo studioso, da un tentativo di approfondimento spirituale che, nel complesso, non dà il senso di una vera crescita ma "si risolve in intravvedimenti troppo impegnativi per essere sostenuti a lungo" (57).

Il capitolo quarto è dedicato ai libri di viaggio: se quelli scritti nel 1909 e nel '20 propongono una serie di pregiudizi e luoghi comuni sui paesi stranieri, le opere composte in seguito mostrano, secondo Parisi, il lento svilupparsi in Borgese di una nuova, cordiale attitudine verso il mondo. *Escursione in terre nuove* (1931), con il suo elogio del paese e del popolo inglesi, segnerebbe il passaggio di Borgese a una genuina disponibilità nei confronti del diverso, mentre l'ultimo libro di viaggi (*Atlante americano*, 1936) rappresenterebbe la liberazione di Borgese dal superomismo, la comprensione della profonda moralità della normalità e il raggiungimento, finalmente, di una dimensione non più provinciale. L'analisi attenta dei libri di viaggio consente a Parisi di ricostruire l'evoluzione spirituale di Borgese, dal superomismo e nazionalismo giovanili alla revisione e al pentimento della maturità.

L'ultimo capitolo, infine, tratta delle opere politiche di Borgese, nelle quali Parisi individua due svolte importanti: quando, dopo la prima guerra mondiale, Borgese riconosce gli errori del nazionalismo; e quando, negli Stati Uniti, scopre il valore liberatorio di una civiltà democratica. Accanto a questa indubbia evoluzione morale dello scrittore siciliano, Parisi sottolinea acutamente una sorprendente involuzione. In *Goliath*, *The City of Man*, *Common Cause* l'importanza del ruolo delle grandi personalità e degli intellettuali nella storia viene esagerata ed è evidente conseguenza di residui del superomismo giovanile di Borgese. Anche la *Preliminary Draft of a World Constitution*, osserva Parisi, pur propugnando idee democratiche che sono ora alla base della civiltà occidentale, è in fondo l'apologia contradditoria e un po' dubbia di una democrazia, concepita come dono alle masse di un intellettuale geniale.

La conclusione di Parisi sull'itinerario spirituale di Borgese è dunque critica,

soprattutto per quanto riguarda le oscillazioni dello scrittore siciliano nei confronti di tentazioni superomistiche; ma, giustamente, nell'introduzione lo studioso fa notare che ogni criticismo va ridimensionato, quando confrontato con l'impegno politico di Borgese per una società migliore e la sua fede genuina nel valore morale e civile della letteratura.

Privo di una bibliografia complessiva, lo studio di Parisi è comunque aggiornato, ricco di note e riferimenti bibliografici elaborati e interessanti. Ammirevoli, soprattutto, sono l'approfondimento del rapporto di Borgese con Manzoni e, quindi, dei temi religiosi nelle sue opere (aspetti finora alquanto trascurati in sede critica), e il riconoscimento di un'involuzione in senso superomistico negli ultimi scritti politici. Concludendo, Parisi ci offre un contributo utile e originale per la conoscenza di uno scrittore versatile e dibattuto come Giuseppe Antonio Borgese.

Chiara Fabbian, *University of Chicago*

Loredana Polezzi. *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translations*. Studies in European Cultural Transition 12. Burlington, VT: Ashgate, 2001.

That the Italian critical establishment along with the country's principal publishers continue to ignore the genre of travel writing in Italian will come as no surprise to those who have ever scoured Feltrinelli or Rizzoli looking for the travel narratives section. Bruce Chatwin's *In Patagonia* and Bill Bryson's *The Lost Continent* have been omnipresent on the floors of the largest Italian bookstores for the past decade as have most of the masterpieces of Anglo-American travel writing, whereas Moravia's *A quale tribú appartieni* and Pasolini's *L'odore dell'India*, when available, continally migrate across aisles and genre locations. Ms. Polezzi's fine study of Italian travel narrative and the symptomology of their translations into English is an attempt to account for this paucity of travel writing in Italian and to finger the usual suspects, Benedetto Croce chiefly among them. The result is both "a salutary antidote against the narrow perspective of mono-lingual (and tendentially ethnocentric) analysis" (2) and a brief in support of Italian travel writing. What is unavailable even as a minor literary genre in the Italian canon becomes in Ms. Polezzi's discussion not only a visible but a viable one when translated into the target culture of English.

Confining herself to the works of Italian travellers to foreign and imaginary lands in the period 1945-1989 and the strategies that informed their translation into English, Ms. Polezzi urges forward the historical circumstances and consequences of translation of works such as Oriana Fallaci's Vietnam travel memoir *Niente e cosí sia* and Fosco Maraini's 1951 reportage *Segreto Tibet*, while making the obligatory visits to Calvino's *Invisible Cities* and Magris's *Danubio*. The chapter "Rewriting Tibet," easily the longest of the study, is an unexpected and welcome analysis of a little-known triad of Italian travellers to Tibet (Maraini, Tucci, and Dainelli) and how their works, translated into a British context in the 1930s and 1950s, were appropriated by the dominant discourse of the British Empire and later the tourist industry. Here as elsewhere Ms. Polezzi is always attentive to the domesticating possibilities and assymetry of power that inheres in the images and representations constructed by travel writing and translation; her keen analysis reveals how each was translated according to the conventions of English travel writing and regulated according to imperial interests.

The chapters devoted to Fallaci and Calvino, two authors rarely examined together, are the most accessible to a wider audience, though Ms. Polezzi's prose is never idly specialist nor does she couch her argument in terms that only a tiny number of Italianists planning their next archeaological dig in search of a missing travel genre can decipher. Surely her most interesting claim concerns Calvino's place in a panorama of Italian travel writing. Making the paradoxical case that Calvino both appropriated travel in his novels for its activation of difference in visual apprehension, while simultaneously inscribing himself within a "disembodied" literary history (the helpful term is Giorgio Cardona's), she argues convincingly that *Invisible Cities* as a distilled travelogue shares very little with Anglo-American travel writing. The coordinates for a more sustained reading of Calvino as travel writer are to be found instead in his letters and the dispatches, some of which are included in *Collezione di sabbia*. One only wishes she had more to say about them. The pages dedicated to Oriana Fallaci's early travel accounts are similarly bold; the impression skillfully hinted at, though never explicitly stated, is that Fallaci is best read in English translation despite or precisely because of the strategies and conventions regulating Anglo-American travel literature. The intended effect is to force a re-evaluation of Fallaci's early accounts, *Niente e così sia* and *Penelope alla guerra* chiefly among them, though, given the historical reception afforded Fallaci, one wonders how likely that will be.

Ms. Polezzi's readings of Fallaci, Calvino, and Magris, "individual stories of a series of travel texts" (105), form the study's center and are framed by two more theoretical chapters, and a concise conclusion that spells out the stakes of using a target culture to actualize the unavailable genre of travel writing. Her approach not surprisingly is deeply indebted to Gaddis Rose's notion of "stereoscopic reading," especially when the object is British reception of marginal Italian texts, and to Theodore Cachey and Luciano Formisano's recent geographies of narrative contact between travel writing and other literary forms. Using both to great effect, Ms. Polezzi moves effortlessly between translation studies and ideological analysis, while scanning for the regulations that circumscribe the reception of source texts and translations. Previous studies of Italian travel writing, especially Monica Farnetti's 1992 *Reportages*, appear in her judgment to be hopelessly compromised by stale binaries (journalistic/literary primarily) and the absence of a comparative approach. Her diagnosis of how Italian travel writing has been received by cultural elites in Italy is hard to resist: "Reality is still seen as a limitation to literary creation," she remarks early on, "which in turn means that the critics of travel literature in contemporary Italy apparently expect neat boundaries to be drawn between fact and fiction, description and narration, while at the same time refusing to analyse the genre, its forms, its products and its conventions in their historically determined reality" (43).

As tempting as she surely must have been to extend her analysis to even more egregious examples of critical blindness, Ms. Polezzi is far more interested in outlining the possibilities for a deterritorialized travel writing. Claudio Magris' postmodern parody of Laurence Stern's *A Sentimental Journey Through France and Italy* is especially noteworthy as it showcases the advantages available to writers working on invisible genres. Operating in the shadow region between "saggio-romanzo" for an Italian readership and "travel writing" for a British one, *Danubio/Danube* is a hybrid text that rarely withholds ambiguity and multiple references from its readers: the network of influences running from Sterne and Foscolo to Svevo and a *Mitteleuropa* ex-centric

tradition provides Magris with enormous latitude in adopting a variety of discourses. His grotesque travelling narrator, a "maniaco intellettuale," becomes in *Translating Travel* an almost Poundian relayer of culture, facing the onslaught of modern life and travel through the observation of hetereogenous communcations. Here Ms. Polezzi shows quite clearly how English translation connects the parts of a missing travel genre, providing a point of view that is absent from the Italian narrative frame. Her conclusion some pages later, however, offers a thoughtful counterpoint to mere writerly freedom: "In exploiting the freedom granted by its marginal status, travel writing has been conservative at least as often as it has been adventurous, conformist as much as revolutionary. Similarly, a foreign travel text may be allowed greater impunity in its representations of the world, or be considered reassuringly easy to dismiss" (212).

Ms. Polezzi does miss some opportunities. Her quick dismissal of a psychoanalytic perspective and her failure to elaborate the Luhmannian insight of second-order observation for travel writing make it difficult to locate the kind of communication she imagines for a post-travel writing able to forego the hierarchy of Other and traveller. The absence of Pasolini is also noteworthy. One wonders what she might have made of *The Scent of Italy*, the English translation of *L'odore dell'India*, which appeared in 1984. Others mentioned, only to be left out, include Flaiano and Malaparte, excluded — one presumes — given the chronological limits of the study (though it must be noted that these same limits are not strictly respected in the Tibet section). Still, *Translating Travel* is a excellent addition to contemporary work being done on Italian travel writing. Ms. Polezzi not only grapples with how to think invisible genres in terms relevant to the Italian case, but exploits the possibilities offered by postmodern and post-structuralist discourses so as to provide possible solutions. It is a commendable effort.

Timothy Campbell, *Cornell University*

Ruth Ben-Ghiat. *La cultura fascista*. Bologna: Il Mulino, 2000.

La cultura fascista è uno di quegli studi fondamentali che, sulla scia del pioneristico numero monografico che la *Standford Italian Review* dedicò nel 1990 al fascismo (*Fascism and Culture)*, sta aprendo la strada ad una valutazione più pacata e meno ideologicamente investita, nonchè strumentale, di quel tormentato periodo della storia nazionale che è stato il Ventennio fascista. Partendo dal presupposto che la cultura dell'immediato dopoguerra ha operato un'ampia rimozione del Ventennio, Ben-Ghiat vuole vedere chiaro in quello che è effettivamente stata la cultura fascista. Questo al di là degli scontati clichè che la hanno anche in seguito rappresentata come radicalmente diversa da quella repubblicana, nonché intrinsecamente provinciale e obsoleta. Va da sé che gli stereotipi appena citati sono stati accettati da numerosi studiosi — spesso italiani — senza essere sottoposti ad ulteriore approfondimento o analisi critica. La distanza temporale, la morte di molti protagonisti di quel periodo, nonché l'attuale crisi della sinistra in Italia, sta consentendo una valutazione più equilibrata, più storica e meno politica del Ventennio.

Ma c'è stata un'autentica "cultura fascista", una pianificazione dall'alto che indirizzasse scrittori, riviste, gruppi? C'è stata una riflessione nazionale tesa a incanalare le opere degli intellettuali in modo specificamente ideologico? La risposta è — secondo la studiosa — indubbiamente positiva. Che poi gli sforzi messi in atto dal Regime non abbiano sortito gli effetti desiderati o che vi sia stata comunque ambivalenza e

contraddittorietà nei risultati ottenuti è un dato di fatto che non smentisce le chiare intenzioni del Regime. Nello studio di Ben-Ghiat un posto centrale occupa il concetto di "bonifica", che la studiosa propone di utilizzare come chiave interpretativa delle politiche fasciste *tout court,* sia che queste fossero applicate all'agricoltura, agli individui o alla cultura stessa. Tale concetto è strettamente collegato ai sentimenti anti-borghesi e rivoluzionari che animavano il fascismo delle origini; si associa inoltre ad un lessico genetico-sociologico del tipo "rigenerazione individuale e nazionale", "ingegneria sociale", o "identità etnica", che la storica ama utilizzare.

Nei sei capitoli che compongono il volume, Ben-Ghiat cerca di valutare come, proprio attraverso la cultura, l'*establishment* perseguisse lo scopo di trasmettere valori e norme morali, tanto che le stesse adunate oceaniche possono essere interpretate come fenomeni sì estetizzati ed estetizzanti, ma nondimeno come momenti attraverso cui istituire un comune sentire che avesse valenza moderna. "Questo intreccio di etica ed estetica conferì alla produzione culturale un'importante funzione nei programmi fascisti di trasformazione collettiva. Per molti critici fascisti [...] la modernità non implicava soltanto una serie di scelte estetiche, ma anche l'elaborazione di una gerarchia di valori, i quali poi si traducevano in un modo particolare di rapportarsi col mondo e agire in esso" (16). Lungi dall'essere un'area semi-abbondonata e poco sorvegliata della politica fascista, come a lungo si è sostenuto, proprio la cultura ha costituito il "locus" privilegiato per l'elaborazione di un impegno sociale che molti giovani avevano visto carente nella generazione (crociana!) dei padri.

Lo studio del Ventennio viene affrontato soprattutto attraverso il romanzo e il cinema, nonché attraverso quella cospicua serie di attività apertamente mecenatesche — premi (vedi il Festival del Cinema di Venezia), coppe, sovvenzioni, collaborazioni pagate a quotidiani — che il Regime istituì. Il primo grosso nodo che Ben-Ghiat affronta è la ricerca, da parte di molti autori, di un maggiore realismo. Soprattutto verso gli anni Trenta, gli scrittori sentono la necessità di una scrittura nuova, più contaminata dal reale e al suo servizio di quanto non fosse stata la precedente produzione rondista o vociana. Il romanzo, antagonista alla poesia, appare a molti come la forma più adatta a ritrarre la società contemporanea. Intellettuali italiani del calibro di Barbaro (una figura complessa e poliedrica, che andrebbe chiaramente rivalutata), Alvaro o Moravia ammirano la *Neue Sachlichkeit,* o nuovo realismo, e cercano inoltre di cogliere ed imitare i fermenti di realismo che percorrono le avanguardie europee. Proprio la volontà di perseguire un maggiore realismo — una questione che apre uno scottante e irrisolto punto interrogativo sulla presunta "novità" del neorealismo post-bellico sia cinematografico che letterario — introduce un'altra questione sentita come fondamentale dalla cultura fascista: quella appunto della modernità. Oltre alla letteratura e in modo forse più drammatico di questa, il compito di rappresentare la tanto ambita e corteggiata modernità, spetta al cinema. Con una contraddittorietà che sembra connaturata alle politiche culturali fasciste — che contemplano ad esempio la convivenza di tendenze a un tempo fortemente nazionaliste ed europeiste — i film che presentano la bellezza e la sanità della vita contadina, finiscono con rendere appetibile la vita di città. Soprattutto reclamizzano modelli femminili di emancipazione apertamente in contrasto con quelli della "fattrice" rurale, caldeggiati dallo stesso Duce, e tentano di imitare i modelli di un'America tanto ufficialmente deprecata, quanto privatamente amata.

Il consenso dei giovani nei confronti del Regime — che, sostiene Ben-Ghiat, fu una realtà di fatto, al di là delle successive smentite degli intellettuali di quegli anni —

cominciò a venire meno con la guerra d'Etiopia, con il consolidarsi del rapporto con la Germania e con la successiva approvazione delle leggi razziali. La studiosa smentisce tra l'altro uno dei luoghi comuni più unanimamente accettati e cioè che il razzismo italiano fosse una patina superficiale non condivisa dalla maggior parte della gente; un elemento posticcio applicato in un secondo momento e, più che altro, un obolo pagato nei confronti di Hitler. Come ben dimostra nel libro, il fascismo, con il suo amore per un'etnicità folclorica e agraria, e la stigmatizzazione di inaccettabili devianze, affrontava la società umana come "un organismo da manipolare mediante un'operazione chirurgica di vaste dimensioni" (14).

La cultura fascista è sicuramente un testo importante per ricostruire le molte e variegate sfaccettature del regime, nonché l'aspetto eterogeneo ed intrinsecamente contraddittorio attraverso cui esso cercò di forgiare un "uomo nuovo" e una parallela "donna nuova" che potesse mettere in atto la rivoluzione fascista. Attraverso una certosina ricerca d'archivio, e lo spoglio di numerose riviste e corrispondenze private, Ben-Ghiat ricostruisce il complesso intreccio delle relazioni tra intellettuali e strutture di potere, sottolineando come questi si muovessero in modo camaleontico tra servilismo e autonomia, tra oppressioni della censura e impensabili sviste della stessa. A comprova che il Ventennio fascista fu tutt'altro che un periodo di puro, monolitico nazionalismo o di altrettanto virginale estraneità alla politica.

Anna Maria Torriglia, *University of California at Padua*

Beppe Fenoglio, *Romanzi e racconti*, nuova edizione accresciuta a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 2001. Pp. LXVI - 1800.

Questa seconda edizione dei romanzi e racconti di Beppe Fenoglio, curata da Dante Isella per Einaudi, Biblioteca della Pléiade, è una ristampa accresciuta della prima raccolta del 1992, dettata dalla necessità di aggiornare l'opera fenogliana in seguito al ritrovamento, da parte di Lorenzo Mondo nel 1994, dei quattro taccuini autografi titolati *Appunti partigiani '44-'45*. A questo ritrovamento si aggiunge un racconto breve, *Novembre sulla collina di Treiso*, già apparso nel 1952 su un settimanale cuneese e direttamente ricavato dagli *Appunti*, e due capitoli, il tredicesimo e il quattordicesimo, di quel romanzo anepigrafo noto ai fenoglisti col titolo "scientificamente asettico" di *Frammenti di romanzo*, ribattezzato ora *L'imboscata*.

Il recupero di questo materiale porta a compimento un appassionato lavoro di ricerca attorno alla produzione di Fenoglio, ma mostra anche la complessità dei problemi che si pongono nel ricostruire un itinerario intellettuale dove proprio gli scritti postumi risultano determinanti. Non a caso, quando nel 1978 Maria Corti diresse l'edizione critica dell'opera completa dello scrittore, l'impressione che potessero ancora circolare degli autografi era piuttosto epidermica ed avvertita, al punto da consegnare un senso di provvisorietà al progetto da lei stessa avviato; di fatto, e non senza punta polemica, Corti segnalò in quell'occasione "il sospetto dell'esistenza sia di qualche altro scritto fenogliano [...] sia di fogli o blocchi di fogli ora mancanti ai testi qui editi" (cfr. *Premessa* a Beppe Fenoglio, *Opere*, edizione critica diretta da Maria Corti, Torino, Einaudi, 1978).

Il nuovo volume curato da Dante Isella organizza i singoli brani secondo un criterio in parte discutibile, probabilmente dettato da esigenze di carattere editoriale, ma in complesso offre una ricca strumentazione soprattutto per quanto riguarda l'apparato

critico e bibliografico. Nella prima sezione dell'opera vengono stampati, in ordine cronologico, gli scritti editi in vita, cioè *I ventitré giorni della città di Alba*, *La malora* e la seconda redazione — quella uscita nel 1959 per Garzanti — di *Primavera di bellezza*; ad essi si aggiungono, costituendo una duplice eccezione, i sei racconti di *Un giorno di fuoco* così come erano stati predisposti per la stampa dallo stesso scrittore. L'eccezione è duplice innanzitutto perché la raccolta uscì dopo la morte di Fenoglio, ampliata con altri sei racconti e con *Una questione privata*, inoltre perché essa viene inserita, con una inversione cronologica, in posizione anticipata rispetto a *Primavera di bellezza*, per consentire a quest'ultima di situarsi immediatamente a ridosso del *Partigiano Johnny*. La seconda sezione comprende invece gli scritti postumi e sparsi, dove il criterio di edizione si allinea alla necessità di rendere fruibili i singoli testi ad un pubblico "sempre più vasto" di lettori, rimettendo le ragioni filologiche alle schede critiche poste in appendice. Lungo questa strada il *Partigiano Johnny*, di cui come è noto esistono due redazioni, viene presentato secondo un criterio intermedio tra quello strettamente filologico seguito nel '78 dall'edizione critica, che giustapponeva meccanicamente le due varianti, e quello contaminatorio della prima edizione del '68 curata da Lorenzo Mondo. La versione ricomposta da Isella, che permette una lettura unitaria e piuttosto coerente, viene poi integrata da un *Dossier* sussidiario comprendente i capitoli saltati di entrambe le redazioni. Sono invece esclusi dalla raccolta, forse sempre nel rispetto di una linea editoriale della "fruibilità", alcuni testi di minore interesse letterario o segnati da uno sviluppo narrativo incerto: da *La paga del sabato*, il manoscritto inviato dall'autore a Einaudi e rifiutato da Vittorini, a quel *Fenoglio alla prima guerra mondiale* che dava il titolo all'omonima raccolta curata nel 1973 da Gino Rizzo. Assente è anche *L'erba brilla al sole*, edito nel '61 come contributo ad una stampa resistenziale, corrispondente ai due capitoli aggiunti de *L'imboscata*; la sua non pubblicazione autonoma non si allinea a quella dei racconti *Il padrone paga male* e *Lo scambio dei prigionieri* coincidenti con la quasi totalità, rispettivamente, del capitolo X e XI dello stesso libro.

Dal punto di vista dell'apparato critico il volume si presenta particolarmente interessante e ricco, ampliato rispetto all'edizione del '92 da un'aggiornata bibliografia curata da Barbara Colli. Oltre una breve premessa introduttiva ed una cronologia completa della biografia fenogliana, il libro contiene un bel saggio su *La lingua del "Partigiano Johnny"*, in cui l'originale scelta linguistica di contaminare l'italiano con l'inglese, analizzata nel suo triplice aspetto lessicale, morfologico e sintattico, viene ricollegata al *background* formativo e culturale dell'autore. La lingua anglosassone, così lontana dall'italiano falsificato della propaganda nazionalista, è interpretata allora come rivelazione, per il giovane Fenoglio, di un mondo "altro", più affascinante e nobile di quello piccolo-borghese delle Langhe, ma anche come cifra di un sentimento orgoglioso di diversità e di "irregolarità" intellettuale.

Sempre all'interno dell'apparato critico sono da segnalare le *Note all'edizione* poste in appendice, che comprendono, oltre le schede di approfondimento di ogni singolo racconto, anche il citato *Dossier*, le *Tavole di concordanza* e soprattutto l'*Itinerario fenogliano*. Con quest'ultimo scritto Isella, inserendosi all'interno della *vexata quaestio* relativa alla distensione cronologica delle diverse opere, tenta di ricostruire le tappe di un complicato ed attraente percorso creativo: dai perduti "quaderni neri" su cui la madre di Fenoglio ricordava il figlio scrivere ininterrottamente al ritorno dalla guerra, attraverso il lacunoso abbozzo in inglese del cosiddetto *Ur Partigiano Johnny*, fino alle ultime tormentate redazioni di *Una questione privata*. Al centro di questa analisi è ancora una

volta privilegiato l'intrico dei vari livelli della stratigrafia testuale, in particolare per ciò che riguarda il rapporto complesso che lega le due redazioni di *Primavera di bellezza* con quelle del *Partigiano Johnny*. Isella sviluppa la propria tesi filologica tenendo conto non solo dei manoscritti e delle varianti, ma anche delle corrispondenze epistolari che l'autore intrattenne con i diversi editori. L'aspetto probabilmente più interessante della sua ricostruzione è l'ipotesi di un avantesto generativo di tutta la produzione fenogliana a tema bellico, da immaginarsi come un insieme di annotazioni e appunti più o meno elaborati in forma narrativa. L'esistenza di un simile supporto, di cui forse i ritrovati *Appunti partigiani* rappresentano un frammento residuo, potrebbe sciogliere molti dubbi sull'accavallamento insistente di temi e motivi tra le varie trame dei racconti, riconducendoli ad un'unica fonte preliminare, "vero *Ur* di tutti i libri resistenziali" dello scrittore (1505). In questa traiettoria l'immagine di Fenoglio intento a trascrivere su dei *block-notes* i propri ricordi partigiani non solo converge con quanto testimoniato dalla madre, ma restituisce ancora una volta il profilo di un uomo interattivo fino in fondo con la propria scrittura, segnato da una vocazione letteraria "integra, assoluta, a cui votare tutto se stesso" (IX).

Giorgio Nisini, *Università "La Sapienza", Roma*

***Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, a cura di Marinella Cantelmo, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2000. Pp. 326.**

Il tema del libro, varia e stimolante raccolta di analisi semiologiche e storico-letterarie, fu proposto per un convegno, organizzato nell'anno accademico 1998-99 presso l'Università degli Studi di Lecce. Libro plurale e "a chiave", ricomposto nella postfazione di Marinella Cantelmo, suggerisce l'ipotesi secondo cui "fin dalle origini della cultura europea la diversa configurazione dello spazio" sia basilare "nella individuazione della specificità di qualsiasi opera letteraria" (313). Lo spazio viene definito "forza illocutoria capace di 'dar forma' alla visione del mondo del lettore" (316), "isotopia fondante che organizza a tutti i livelli la compagine del testo letterario" (316).

Apre la rassegna degli studi un contributo di Cesare Segre (*Prospettive alto/basso e cronotopo in due capolavori* 1-7), in cui si esamina il valore della alternativa alto/basso nel *Castello* di Franz Kafka. Dal *Castello* di Kafka Segre passa poi al recente romanzo di José Saramago, *Tutti i nomi*, che appare costruito sull'orizzontalità. La differenza tra le due strutture — spiega Segre — cela due diversi atteggiamenti. Saramago sceglie l'orizzontalità perché "nega la trascendenza" (6); Kafka, invece, "soffre della mancata risposta e dell'impossibilità di comprensione reciproca tra i poteri superiori e la nostra povera umanità" (7).

Dopo la riflessione di Romeo Galassi (*Lo specchio come istitutore di scenari letterari* 9-15), incentrata sullo specchio, strumento non "in grado di costruire lo spazio [...] ma di istituirlo" (9), l'indagine di Salvatore D'Onofrio (*L'antro dell'uomo selvaggio* 17-38), inizialmente antropologica, lambisce la "geografia mitica della Sicilia" per indugiare sugli "scenari privilegiati dell'ambientazione letteraria" (20) e concentrarsi sull'antro, in quanto fondale del racconto omerico del celebre libro IX dell'*Odissea* e perno di intrecci simbolici che coinvolgono le coppie oppositive alto/basso e natura/cultura.

Al principio del capitolo XX dei *Promessi sposi*, Manzoni — di cui si è occupata Marinella Cantelmo nel saggio *Abiti di pietra. La casa del padre ed altri paesaggi* (39-

55) — ridisegna il castellaccio dell'Innominato secondo la prospettiva mutevole di don Rodrigo, osservatore che si avvicina. Il palazzotto e il castellaccio sono veramente "l'ostensione tangibile" (51) dei tratti distintivi di don Rodrigo e dell'Innominato, come dire, effettivamente, i loro "abiti di pietra". Il "monastero di Gertrude non si può invece considerare [...] l'espressione di un'analoga consonanza ambientale con il personaggio" (51). La Cantelmo ripercorre l'intera vicenda di Gertrude, spiegandola secondo l'alternativa contrapposta di dentro e fuori, categorie semiologiche e 'punti di vista' del narrare.

Osserva Maria Luisa Meneghetti (*Il castello d'amore e il giardino dei piaceri* 57-65) che nella grande tradizione letteraria cortese la rappresentazione dell'amore, nella quintessenziata trasfigurazione aristocratica, ha per sfondo ricorrente due principali ambientazioni: il giardino, che può essere *hortus conclusus*, e il castello, che diviene talvolta "la *cambra/chambre* privata della dama che è l'oggetto d'amore" (57). Vari sono i richiami letterari, da re Alfonso XI a Gonzalo de Berceo, al Dante inventore di Matelda nel XXVIII del *Purgatorio*. Secondo la tradizione trobadorica, comune agli esempi citati, il luogo deputato all'amore, sia esso giardino o camera, è *conclusus*: raccolto e circoscritto.

Giovanni Palmieri (*Lo spostamento della mela, ovvero lo spazio del desiderio in una "notte" di Shahrazâd* 67-80) applica alla lettura della novella *La donna fatta a pezzi*, compresa nella raccolta delle *Mille e una notte*, il metodo impiegato per l'esegesi spirituale del *Corano* e i tre livelli di analisi individuati dai filosofi e dai teologi della tradizione sciita. La novella, di cui Palmieri riassume l'"evidenza letterale" (69), sembra chiara e non lo è; sembra sciolta quando invece resta insoluta. Palmieri si sofferma sugli elementi e sui nessi che la compongono, spiegandoli per mezzo di brillanti deduzioni e inferenze.

Per Bufalino, secondo Flora Di Legami (*Il sanatorio, la fortezza, la stanza in Bufalino. Scenari simbolici di complessità* 81-116), "i maggiori eccessi esigono il segreto, l'oscurità dell'abisso, la solitudine di una cella" (81). A metà fra odio e amore di clausura, le propaggini dell'invenzione di Bufalino affondano "in spazi liminari e tempi sospesi" (82). Gli spazi narrativi di *Diceria dell'untore*, di *Menzogne nella notte* e di *Tommaso e il fotografo* sono un sanatorio, un carcere e una "stanza-tana", tutti e tre simili. Blanchot e Genette sono alcuni dei segnavia della saggista: servendosi dei loro contributi Flora Di Legami afferma che il "timone" della scrittura di Bufalino punta verso "linee d'ombra" (84) che riguardano una dimensione spaziale fantasticamente ricreata. Di qui la saggista si addentra nei testi, ricorrendo ampiamente all'analisi stilistica.

Carlo Alberto Augieri (*In cammino, lontano dal palazzo, distante dalla piazza. Pasolini e la strada come cronotopo simbolico della verità 'viandante'* 117-41) comincia con Bachtin e il concetto di cronotopo, senza il quale sarebbe impossibile "la rappresentazione, la raffigurazione simbolica del significato" (117). Lo studio dei cronotopi impressi in un testo, della "dialogicità dei cronotopi" (120), permette di "cogliere dal profondo le forme della differenza immaginativa e simbolica presenti in un testo" (120): lo si osserva in *Edipo re* e *San Paolo* di Pasolini, dove le due modellizzazioni culturali greca ed ebraico-cristiana debbono confrontarsi con la libera e moderna riscrittura pasoliniana che vi si sovrappone.

Michela Sacco Messineo si è soffermata sul romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (*Un luogo e un'anima: l'isola del* Gattopardo 143-62). Il mondo della memoria di Tomasi di Lampedusa e il mondo del principe di Salina convergono in una

dimensione paesaggistica comune, fatta di palazzi, conventi e ville. È una rappresentazione della Sicilia, "l'Isola fastosa dei giardini privati che si contrappone a quella pastorale, immersa in un 'immemoriale silenzio'"(145). Lo spazio e il tempo diventano nel corso del *Gattopardo* i soli veri temi: l'uno viene "elevato al rango di tema narrativo" (155), mentre l'altro invade il paesaggio e la meditazione del protagonista.

Antonio Giulio Giannone (*Topografia letteraria: Lecce nei racconti di Vittorio Bodini* 163-73) traccia il rapporto che Vittorio Bodini intrattenne con la propria città, Lecce, sfondo della sua produzione letteraria. La piccola e provinciale Lecce si contrappone, nella prosa narrativa di Bodini, alle grandi città del nord, più affabili e partecipi delle vicende nazionali. Dopo l'esperienza spagnola di Bodini (1946-49), Lecce diventa, però, il luogo della memoria; il suo barocco, che si giustifica alla luce dell'*horror vacui*, l'essenza dei suoi abitanti.

Nell'*Introduzione alle "Memorie della legione straniera" di Maurizio Magnus* di Lawrence, studiato da Raffaella Bertazzoli (*Tempo e spazio nelle pagine sul monastero di Montecassino di D. H. Lawrence* 175-86), viene rievocato il viaggio di avvicinamento al monastero di Montecassino, che riecheggia la descrizione del castello dell'Innominato nei *Promessi sposi*, allora fresca lettura di Lawrence. Per Lawrence la natura umana è duplice, "mentale e istintuale" (184), e il senso più profondo della vita appartiene alla "forza del sangue". Così — per riassumere la tesi di Raffaella Bertazzoli — il diario di viaggio di Lawrence "diviene [...] un diario intimo in cui si metaforizza il senso di un'esistenza sempre al limite tra la pulsione" (186) e l'angoscia di vivere in un tempo che l'ha negata e mortificata.

Anna Maria Piglionica (*Su alcuni luoghi del* romance*: l'abbazia, la cattedrale, il castello* 187-214) si ispira a un passo di Angela Carter sul racconto fantastico e reale, tratto dalla postfazione a *Fireworks* (1974). *The Mystery of Edwin Drood*, romanzo interrotto dalla morte di Dickens, viene avvicinato dalla saggista a *The Bloody Chamber* (1979) di Angela Carter, riscrittura della favola di Charles Perrault *La Barbe-Bleu*. L'opera della Carter, tuttavia, è arricchita di un'attenzione verso lo spazio sconosciuta al modello. C'è, inoltre, un narcisismo che "si trasferisce nella voce narrante che tutto ingloba" (209).

Dopo aver dato alcune coordinate della produzione di Antonia S. Byatt, autrice del successo internazionale *Possession: A Romance* (1990), Claudia Bacile di Castiglione (*Antonia S. Byatt: acquatiche trasparenze, trionfi decorativi nello spazio dell'isolamento e del segreto* 215-32) rivela la tecnica realistica di una scrittrice "di cultura vastissima e approfondita", legata, insieme ad altri autori postmoderni, "al mondo dell'università e della critica letteraria" (215). La Byatt predilige i luoghi segreti. Su questa predisposizione la saggista articola una considerevole sezione del proprio studio.

Paolo Puppa (*Dal* Castello di Otranto *a* Nostra Signora dei Turchi 233-42) si occupa del *Castello di Otranto* di Walpole (1764). È l'intreccio, per primo, a interessare il saggista, la costruzione e la struttura della storia che "ruota intorno al motivo della roba, ovvero della successione usurpata, coll'immancabile ripristino dell'ordine e coll'*agnitio* che risistema gerarchie e proprietà" (235). Lo spazio della narrazione è compresso, l'unità di luogo è esibita, così come l'unità di tempo — dal momento che tutta la vicenda si svolge in soli tre giorni e due notti. Identico è il repertorio di cui si servì Carmelo Bene, scrivendo *Nostra Signora dei Turchi*. Simili, in Walpole e in Bene, il "timbro espressionistico" (240) dello spazio e il labirintico percorso dell'Io.

Dal *Dialogo della Pittura* di Lodovico Dolce e dal suo presunto debito nei confronti

del pensiero artistico di Pietro Aretino Olga S. Casale e Laura Facecchia (*La coperta nuziale di Peleo e Teti nell'*Epitalamio di Catullo, *tradotto da L. Dolce* 243-64) prendono spunto per un'indagine su un testo pochissimo frequentato dalla critica.

Marco Cerruti ha indagato l'ambientazione sette-ottocentesca della solitudine (*Gli involucri dell'"io". Ambientazioni della solitudine nell'età del Foscolo* 265-77) e Giovanna Scianatico ha trattato il tema de *Lo spazio della natura nella scrittura del Settecento* (279-302). Questo secondo saggio è una scoperta di percorsi settecenteschi: nell'Inghilterra di Shaftesbury, accesa al dibattito sulla natura e sul giardino, quindi nella Svizzera prerousseauiana, ove si celebravano i valori di naturalezza, semplicità e tradizione, e, infine, nell'Italia degli illuministi e di Antonio Genovesi, per negare, nonostante la somiglianza di superficie, le affinità tra il senso arcadico della natura e la visione illuministico-rousseauiana.

Donato Valli ha studiato *Due luoghi esemplari della permanenza curtense di fine Ottocento: il tribunale e il seminario* (303-12), intendendo riferirsi — come spiega in una rapida premessa — "al sistema chiuso, in sé tutto giustificato", quasi che i due luoghi letterari presi in considerazione fossero portatori "di una legge interna regolatrice del canone dei comportamenti ideologici ed espressivi" (303). Valli si sofferma su due scrittori, Francesco Rubichi, avvocato, e Arcangelo Lotesoriere, sacerdote, entrambi vissuti nella provincia di Lecce nella seconda metà dell'Ottocento.

Stefano Termanini, *Genova*

Ernesto G. Caserta, *Saggi critici su Croce*, Napoli, Loffredo, 2001.
Ernesto G. Caserta, *Trent'anni di critica italiana*, Firenze, Cesati, 2001.

Apparentemente si tratta di due volumi piuttosto lontani nell'impostazione e negli scopi: il primo è una raccolta organica di saggi (tranne il primo tutti già pubblicati in altre sedi) su diversi aspetti dell'opera critica di Benedetto Croce; il secondo raccoglie le recensioni che l'autore è venuto pubblicando, per lo più in riviste americane, nel corso di un trentennio su studi di vario argomento, ma che in prevalenza avevano ad oggetto ancora Croce nonché Giacomo Leopardi e Alessandro Manzoni, altri sui campi prediletti di studio.

Segnalare unitariamente le due raccolte è tuttavia giustificato poiché sostanzialmente unitaria ne è l'ispirazione (oltre, almeno in parte, anche la tematica). E il centro di questa ispirazione è in effetti la sterminata opera critica crociana, intesa tanto come inesausta riflessione sulla natura e le finalità del fare critica, quanto come diretto esercizio di essa: un'opera dal Caserta saldamente posseduta in ogni sua implicazione e convintamente assunta a criterio di orientamento estetico e critico. In questo senso, con le due raccolte qui presentate egli porta a compimento un percorso intrapreso almeno trent'anni fa con lo studio sistematico e minuziosissimo delle origini e dei primi sviluppi della critica letteraria del filosofo napoletano (ci riferiamo al suo *Croce critico letterario 1882-1921*, del 1972), e proseguito poi con altri importanti contributi di esegesi crociana. Di questo lungo e tenace percorso i saggi e le recensioni raccolte nei due volumi qui segnalati costituiscono altrettanti approfondimenti, sviluppi polemici, integrazioni e corollari.

In particolare nel primo volume il lettore troverà una veloce ma efficace caratterizzazione de *La concezione estetico-critica di Croce*, e quindi una serie di saggi nei quali sono discusse altre correnti della critica del secondo Novecento (il marxismo e

la sua variante gramsciana in particolare, ma si segnala anche l'accurata discussione delle pagine crociane di René Wellek). A questi saggi di misurata polemica fanno quindi da complemento molte delle recensioni riunite nel secondo volume: sono per lo più recensioni scritte nel corso degli anni settanta e ottanta, quando era certo nel suo punto più basso la fortuna critica di Croce. Si può dire pertanto che al Caserta vada il merito, tra gli altri, di aver mantenuto salda e vitale la tradizione degli studi crociani in momenti nei quali il vento delle mode culturali soffiava robustamente in altre direzioni.

Una segnalazione particolare ci sembra che meriti l'inedito saggio che apre il primo volume, e che è dedicato al bellissimo scritto crociano su *Un angolo di Napoli*, ossia sulla sua grande casa, nel cuore di quella Napoli che fu sua come di pochi altri poiché come pochi altri la possedette con amore e conoscenza assoluti. Quelle che Caserta scrive sui luoghi crociani sono pagine fresche e mosse da una profonda simpatia umana e intellettuale.

Emanuele Cutinelli-Rendina, *Università di Losanna*

Umberto Eco. *Experiences in Translation*. Toronto: U of Toronto P, 2001.

Translation theory is experiencing a renaissance period, judging by the many interesting and innovative books and ideas that have appeared on the market recently. Generally speaking, if simplifying somewhat the nature of the issues at stake, I believe that books on translation can be divided into two main groups: those questioning the traditional approach to translation theory by drawing on other disciplines, such as sociology and postcolonial studies, thus proposing a new perspective for the study and interpretation of the act and process of translation; and those designed for and directed at practitioners whose central argument and preoccupation revolves around a rigorous and practical analysis of interlingual problems. Eco's book *Experiences in Translation* is a creature in between, where the interlingual analysis is matched and balanced by a solid theoretical framework. It is one of those rare books at the end of which both the practitioner and the theorist find something to think about and mull over.

Experiences in Translation is the revised assemblage of a series of lectures, the Goggio Public Lectures, that Umberto Eco was invited to deliver at the University of Toronto in 1998. The additions and changes in the volume are clearly stated in Eco's introduction: "This printed version also contains many examples I was unable to give during the lectures owing to lack of time. I have also organized the material differently so that the first part deals more with personal experiences in translation while the second part is more theoretical in nature" (IX). The division into two main sections, the practical and the theoretical, is not so much natural as based on a critical reflection arguing that a theory of translation is often determined and preceded by practical issues: "It may seems strange that, rather than discuss my experiences in translation from the point of view of theoretical concepts, I deal with theory only after analysing these experiences. But, on the one hand, this decision reflects the way in which I arrived at certain theoretical explanations, and, on the other, I deliberately wanted to discuss my experiences in the light of a 'naïve' concept of translation" (IX). What could Eco mean by a "naïve concept of translation"? As I see it, that "naïve" may be here interpreted as "practical," succinctly exemplifying and articulating the untheoretical approach that often seems to characterize the work of the most accomplished translators. Apart from Tim Parks's exceptional book *Translating Style* (London: Cassell, 1998), it is in fact rare to come across a theoretical

book on translation by a professional translator. I had once the opportunity to ask William Weaver, for instance, a couple of questions about translation, to which he answered something like "I'm a translator not a theoretician." This is as if the actual translating process were estranged from theory, or rather as if it needed to avoid theory in order to be, in order to defy the original paradox and impasse of translation, which, in the words of Eco, "shows that a perfect translation is an impossible dream" (IX). A translator can be a theoretician only after having translated, after having dismissed his translating self, after having traded off creativity and "naïve," yet profound and intimate knowledge, for methodological discourse. Theory can only stall translating by pinning the translator down to the ultimate knowledge that there is no ideal translation and that translation can never be the original, its own self-mirroring narrative. This is why books such as Tim Parks's and Eco's are so rare yet so precious, exposing simultaneously the elemental vulnerability of translation but also its elating potentiality. If, in fact, Eco's book, like Parks's, does not set out a series of prescribed rules for the ultimate translation, which, as we saw, does not exist, it does provide a myriad practical tips and insights which can really make the life of a translator much easier. I would in fact go so far as to suggest that a copy of Eco's and Parks's books should find a central place in the private library of anybody translating from English into Italian and vice-versa.

In this book Eco does not take anything for granted; on the contrary, he dissects from scratch the process of translating, questioning, and challenging, with insightful arguments, crucial notions such as equivalence, faithfulness, and adherence. And he does so by drawing on a close reading and examination of his own books and their translations into other languages. Clearly, through this process we not only learn a great deal about translating, but also about the literary and imaginary world of Umberto Eco the novelist. Therefore, the introspections afforded and gained by reading this book are valuable to the translator as well as to the scholar studying Eco's fictional work. Interpretation is indeed one of the main themes, if not the great theme of this book. It is around the notion and the discussion of interpretation that Eco orchestrates his "naively" skilful reading of translating. A strong reference to the centrality of interpretation, to its guiding principle, is already found on page 6: "As I have repeatedly stated [...], a text is a machine conceived for eliciting interpretation." It follows that the first and most important task of a translator is that of interpreter, whose ability and dexterity hinge upon the understanding that it is not just a matter of interpreting language but also culture because, as Eco states, "every language has its own genius (as Humboldt said) or, rather, that every language expresses a different world view [...]" (12). It is by approaching the book in an organic and holistic fashion, as the representative of a whole culture, a whole "world view," that the translator may problematize and contextualize the notion of equivalence: "Equivalence in meaning cannot be taken as satisfactory criterion for a correct translation, first of all because in order to define the still undefined notion of translation one would have to employ a notion as obscure as equivalence of meaning [...]" (9), and yet "it is impossible to speak of equivalence of meaning" (12).

Moreover, it is the very notion and idea of interpretation that is questioned and fastidiously scrutinized in light of the cross-cultural and interdisciplinary nature of translation and translating. I think that it is here, in this first chapter, that the strength of Eco's book lies, insofar as the process of translating and interpreting acquires a fullness and an inclusiveness which, without being prescriptive, does great justice to the complexity and intricacy of translation.

The section on theory is, in my view, less stimulating not because it lacks articulation and persuasiveness, but because it insists on and reiterates traditional juxtapositions — for instance, the comparison between the original and the copy, and its attendant comparative theoretical framework — which appear increasingly limiting and inadequate to explain current phenomena of cross-cultural encounters and exchange. Besides, I do not see the reason to cling to such clear and unproblematic opposition in the field of translation studies when just about everywhere else in the field of the humanities and social sciences the notions of original and originality have undergone such drastic and dramatic a reappraisal. Clearly, as Eco shows and demonstrates in *Experiences in Translation*, the comparative analysis still holds currency, especially in the domain of commercial publishing and practical translation. It would be just untenable to argue that interlingual translation ought to move away from grammatical, syntactic, and stylistic considerations and embrace a free-for-all approach. The point is that these considerations might well be founded on other and different sets of methodological and theoretical frameworks from those revolving around the static (and for the original unchangeable) idea of final products. This, in turn, means that a reconsideration, and perhaps a reformulation, of translation theory along the axis of contemporary philosophical and cultural discourse should not limit itself to the domain of theory and academia, but ought to influence the thinking and culture of commercial publishing too.

Selfhood, subjectivity, language, and cultural values are indissolubly linked to the extent that, at least in Western culture, the notion of identity and belonging, of being at home, are strictly correlated with a homogeneity of linguistic and cultural values, whose safety appears to be guaranteed by enclosing them, by sealing and protecting them from the influence of what lies outside. It is by constructing linguistic and cultural enclosures that the ideas of authenticity and inauthenticity, original and copy become possible, indeed accepted as natural and necessary. This framework has had a historical, political, and social value, a necessity whose tenets continue to persist and hold sway even at a time when they appear to be undermined, if not altogether outmoded, by the process of globalization and international mobility. And yet, regardless of the paradigm shift and the attendant discourse of cross-fertilization and hybridisation, we still cling to the imperative of authenticity and originality, of purity based on a set of implicitly or explicitly protected linguistic and cultural values. What I would like to see happening more often is a discourse opening up a series of challenges in order for a further zone to emerge in-between authenticity and inauthenticity. What I am referring to is the process which perhaps, but not necessarily, gives rise to so-called authentic spaces. In other words, a process, a cultural *habitat*, in which authenticity and inauthenticity are themselves negative and absent, only potential amidst an unqualified and unqualifiedly, apparently incomplete, landscape. I believe that translation theory could make a strong contribution to this debate.

The added irony regarding the debate on original and copy is that modern and contemporary art, including literature, has for so many years celebrated its inadequacy or simply its status as mere copy, as petrified simulacrum which unsuccessfully searches for its own originality in the attempt to escape its nature as the shadow of reality. Here, I suppose, we have the great irony and paradox of art, that is, the coexistence of the notions of originality and copy, the fusion and the embedding of an apparently unsolvable dichotomy. This living together of opposite principles is the body and the flesh of art, its fascination but also its irredeemable sin. Never was the hybridity and hermaphroditism of

art so clearly stated and exposed, its supposed originality problematized as in modern and contemporary art. And yet we still think of translation as that which has to be faithful to the original when, in fact, translation could be used to reclaim the profound meaning of art's incompleteness and vagrancy through emphasizing, indeed organizing and clarifying, its epiphanic errancy, ultimately restoring art to the originality of its multilinguism and polyculturalism. Clearly, this is translation as theory and not as practice, translation as the contemporary hermeneutic of language and culture. It is translation working its epistemological method and purpose through its inherent nature of "halo," of *interim* and "interstitial" *per eccellenza* in a world of believed originals which are there waiting and hoping to be deconstructed.

This is also translation as an ideological and existential home and *habitus* for those who, by choice or necessity, are physically living in between and who for many years have thought and lived their interstitiality as a loss, of home, the self, their traditions. It is now perhaps time to see the "error" of being potential, of being "as such," as the locus of responsible criticism and the geography where, in losing oneself, one can eventually find oneself. I believe this is the challenge of translation theory for this century, a challenge that Eco does not appear to embrace fully or see.

Paolo Bartoloni, *The University of Sydney*

Maria Nicolai Paynter. *Ignazio Silone. Beyond the Tragic Vision*. Toronto: Toronto UP, 2000.

One of the several new accounts of Silone's life and works published in the centenary year of his birth, Maria Nicolai Paynter's account of her fellow Abruzzan, *Ignazio Silone. Beyond the Tragic Vision*, is the first ever full-length monograph available in English. As the title indicates, Paynter's main thesis is that Silone's works acknowledge but then transcend the nihilism of many of his contemporaries. She persuasively presents a basic pattern for all his novels and plays: human suffering and oppression are inevitable, but can be relieved by the redemptive sacrifices of Christ-like protagonists. Whilst repeatedly expressing his deep-seated mistrust of both religious and political institutions, Silone continually stresses the need for acts of individual courage to assert and strengthen the dignity of the human spirit. Paynter's main concern is to revise the standard approach to Silone's literary oeuvre by moving away from an autobiographical, political emphasis to concentrate on stylistic analysis. To a certain degree *Beyond the Tragic Vision* is an English version of her earlier book *Simbolismo e ironia nella narrativa di Silone* (L'Aquila: Regione d'Abruzzo, 1991), but its examination of Silone's oeuvre is more comprehensive. Its scope extends beyond the novels to include the short story collection *Viaggio a Parigi*, published in German in 1934 and only available in Italian since 1993, also Silone's two plays and non-fictional works such as the autobiographical *Uscita di sicurezza* (1965) and the dialogues *La scuola dei dittatori* (1938, revised for Italian publication 1962). Whilst acknowledging the ideological importance of Silone's work, Paynter endeavors not to over-idealize the author as an anti-Fascist, anti-Communist hero.

The book is not a chronological study, but structured according to genre. It begins with a brief biographical profile, and moves straight on to the collection of short narratives and essays, *Uscita di sicurezza*. Although occasionally it seems that Paynter gives too much credence to the author's retrospective view of his childhood and youth in

her detailed summary of the work (31, for example, where it is no longer clear if we are reading a synopsis of Silone's thought or of Paynter's), her focus on the style of each piece successfully brings out the collection's overall graduation from narrative to essay, and its corresponding thematic shift from the personal to the public or historical. Rather than treating the collection as an account of Silone's expulsion from the Communist Party to be tested for its veracity, Paynter underlines its wider meanings and gives it a place within the dynamic of the author's literary oeuvre.

The following chapter moves somewhat abruptly to the short stories of *Viaggio a Parigi*, which, as Paynter points out, have been neglected by both Italian and foreign critics. Paynter is, in her own words, "reintroducing this collection to English-speaking readers of Silone for the first time since 1934" (50). Here the main thrust of her stylistic analysis asserts itself as she examines in detail Silone's orchestration of realistic and symbolic elements to present events that seem at once immediate and universal. The reasons she advances for Silone's decision never to revise and republish the collection as a whole do not however address the interesting question of why he never returned to the short story genre per se. Instead Paynter focuses on the sex scenes and folkloric elements without considering why Silone did not simply remove these from *Viaggio a Parigi* as he did from the revised versions of longer works. Also, although the title story contains symbolic dreams which are unique in Silone's oeuvre, Paynter only refers in passing to the possible influence of Freud and Jung (50 and note). This is a little disappointing in the light of her stimulating and detailed use of Jung to interpret *Pane e vino*. However, her emphasis on the spiritual aspects of this early writing is both new and convincing. Whilst conceding that political elements are very strong and sometimes crudely handled in the exile works, Paynter stresses that religious imagery is just as important and often just as obtrusive (see 98 for her comparison of the 1937 version of *Pane e vino* with the revised edition of 1955).

From *Viaggio a Parigi* it would seem logical to move on to the novels where Silone develops the results of his early narrative experiments. However, although Paynter sees *La scuola dei dittatori* as somewhat of an anomaly in Silone's oeuvre — she describes it as an exception to the "macrotex"' of the novels and plays with their "implicit unity of structural design" (74) — she interpolates a chapter on it here. Perhaps this would feel less like an interruption if Paynter had made more of the relationship between Silone's factual and fictional writing and had included the book-length essay *Der Fascismus* (1934), which is missing both in the text and bibliography. Its omission is particularly conspicuous as it, like *Viaggio a Parigi*, has also been translated into Italian since Paynter's first monograph was published (*Il Fascismo*. Carnago/Varese: Sugarco, 1992). To a great extent, *Der Fascismus* formed the basis of *La scuola dei dittatori* and is to *La scuola* what the short stories are to the novels: a first attempt, an expedient experiment, aimed at making money but also at finding a form to capture Silone's ideas of the moment. In the context of Paynter's emphasis on stylistic analysis, there would have been ample scope for a comparison of the parallel development of the crude irony and anecdotal style of *Der Fascismus* and *Viaggio a Parigi* into the structural irony and thematic unity of *La scuola dei dittatori* and the novels. Nevertheless, Paynter makes a valuable contribution to the debate on the genre of *La scuola dei dittatori*, identifying it as a satire according to Northorpe Frye's eminently fitting category of "second-phase satire," which culminates in "reductio ad absurdum" (68 and note). Setting its immediate political relevance aside, she concentrates on its critique of received and unquestioned

knowledge and its lessons for today's reader.

Chapters 5 and 6 are dedicated to Silone's novel production, and here Paynter comes into her own. She maintains a general awareness of the many different versions and revisions of the early novels (including a previously unknown typescript of *Il seme sotto la neve* 107) without allowing them to bog down her overall interpretation. She produces more than sufficient evidence for her claim that both spiritual and symbolic nonrealistic elements are strongly present in Silone's narrative from the beginning, whilst providing a satisfactory analysis of their development over time. Her interpretation of the Christian symbolism which permeates Silone's entire novel production is particularly thorough, including what she reads persuasively as inverted, parodic representations of the Eucharist, the demonic banquets of the compromised and damned. Paynter does not allow herself to be distracted by the question of whether or not Silone has a place in the Italian canon, a somewhat redundant and parochial issue given his established international status. Rather than looking for literary antecedents to qualify Silone's novels, she concentrates on other sources of inspiration: the liturgy, the lives of the saints, and Fascist propaganda material that he satirizes.

Chapter 7 deals with the plays *Ed egli si nascose* and *L'avventura di un povero cristiano*. Paynter claims that they confront the "problem of truth" not as a philosophical problem but as "life's fundamental organizing principle." She deals thoroughly with the structure and content of each; her more general genre considerations are intriguing but remain superficial, for example the brief mentions of classical models and the Passion play, or *via crucis* (170, 179). No performance details are given, neither is there any discussion of the role of drama as a concept in Silone's works, although both would have been relevant given her conclusion that his plays are basically meant to be read and not seen. Generally speaking, however, Paynter does not weigh her text down with frequent references to other secondary literature. Instead, she dedicates the entire final chapter to Silone's literary fortune and the links between the changing reception of his works and the vicissitudes of Italy's political and social history. She strikes an excellent balance between detail and a general overview; her coverage of American criticism is particularly thorough.

Paynter's emphasis on the spirituality of Silone's worldview in *Beyond the Tragic Vision* makes her account particularly coherent and persuasive. Sometimes, however, this emphasis also results in a simplified approach to Silone's political career, and inaccuracies creep in: for example, Silone's break with the Communist Party in 1931 was by no means as total as Paynter implies. Silone maintained close contact with German Communists whilst in exile in Switzerland; and, contrary to Paynter's claim, the periodical *information* which he edited contains no anti-Communist material. His description of Communism as "red fascism," which she mentions in connection to his 1927 crisis, was in fact provoked by the Stalinist purges nearly ten years later. On the other hand, given the embryonic stage of research on the topic and the furor it has caused, it is to Paynter's credit that she does not sidestep more recent controversies surrounding Silone. Both in her introduction and conclusion she refers to the discovery of letters that seem to prove he acted as a Fascist informer during the 1920s. Although obviously a great admirer of Silone the man as well as Silone the writer, Paynter is quite prepared to entertain the possibility that he may have collaborated with the Fascists, also that he participated in CIA-sponsored events in the post-war period. A copy of a letter she wrote to the CIA asking for information on Silone and the answering refusal are included in the

first appendix to the book, first-hand proof of the difficulties of such research. Paynter makes some vital general points: for example, even whilst funded by America, Silone criticized US policies in his review *Tempo presente*. However, although suggestions for further reading can be found in the footnotes, neither issue is dealt with in depth; hence some of her comments will seem oblique to the general reader. She is, of course, more than justified in withholding any conclusions on Silone as Fascist informer, given the incomplete evidence available, as well as considering the debate largely beyond the scope and aim of her work. Nevertheless, it would be helpful to explain the facts more fully before putting the debate to one side; also, the first appendix of Silone's letters to the Oprechts and Paynter's CIA correspondence would be easier to reference if the letters were in chronological order. However, as a general literary critical introduction to the writer and his works *Ignazio Silone. Beyond the Tragic Vision* has many virtues and will be invaluable to English-speaking students of Silone.

Deborah Holmes, *The Queen's College, Oxford*

Ugo Spirito. *Memoirs of the Twentieth Century*. Trans. Anthony Costantini. Atlanta: Rodopi, 2000.

La traduzione delle *Memorie di un incosciente* di Ugo Spirito da parte di Anthony Costantini si inserisce bene nel contesto degli studi sul ventennio fascista in Italia e raggiunge finalmente anche i lettori di lingua inglese. Il testo illustra vari eventi, problematiche e personalità fondamentali della prima metà del ventesimo secolo, che hanno influenzato grandemente l'andamento sociale, politico, culturale e globale di tutto quel periodo.

L'autore è stato protagonista di quegli anni tanto tormentati, ha sperimentato in prima persona la crisi del Positivismo, la nascita degli ideali comunisti prima e fascisti poi, con la delusione per entrambi, ed è arrivato alla conclusione che la sua ricerca della verità in effetti non ha portato risultati. Nell'introduzione il traduttore spiega: "Self-awareness and its ability to create and know the world, let alone to create it, are only illusions: [...] life remains an enigma" (11). In quel periodo tormentato da due guerre mondiali, dall'avvento del Fascismo e del Nazismo, Spirito non vede salvezza dalla crisi e diventa testimone di un secolo intero: "Spirito saw his life as exemplary of many other intellectuals of his generation" (13).

Il testo ci porta così attraverso i vari momenti di questa crisi, svolti in sequenza storica e logica, da un primo capitolo in cui l'autore indica il suo passaggio dal Positivismo all'Idealismo fino al Problematicismo per cui il problema, cioè la ricerca, "supplanted the *solution*" (22) in quanto "*Man cannot know himself.* Self-awareness is only an illusion" (24). Insomma, il quesito fondamentale della filosofia occidentale sin dai tempi di Socrate, il "chi sono?" non ha risposta, non può averne, può solo cercarla, e in questa ricerca trovare la sua ragione di essere, la sua coerenza, la coscienza di sé. Questo è tutto un periodo in cui tale problematica è fondamentale e si ripercuote in innumerevoli autori, tra cui per primi vengono alla mente personalità quali Pirandello e Svevo con la sua, per l'appunto, *Coscienza di Zeno*.

È proprio a questo punto che vorrei porre un'obiezione a questa altrimenti validissima traduzione: al titolo. L'originale italiano, *Memorie di un incosciente,* viene tradotto *Memoirs of the Twentieth Century*. In questa versione inglese manca, a mio parere, proprio uno dei punti fondamentali del ragionamento di Ugo Spirito: "memorie",

quindi coscienza ricordata, di uno che invece è "incosciente", cioè senza coscienza. Tale dicotomia si perde completamente nel titolo inglese più generico, meno attinente, secondo me, agli scopi dell'autore del titolo originale che vuole sottolineare una mancanza di "coscienza" e di qui l'inizio della sua ricerca nel secondo capitolo intitolato, per l'appunto, "The State of Unawareness". Proprio perché "incosciente" l'autore deve operare questa ricerca, che è valida di per sé, anche se egli scopre ben presto, come ho già indicato prima, che il risultato, cioè il raggiungimento della verità, non solo non verrà attuato, ma non è nemmeno più importante rispetto al processo stesso di ricerca. È questo il suo "problematicismo": il porsi quesiti e scandagliarli indipendentemente dal risultato che se ne otterrà. Il titolo italiano aveva brillantemente riassunto questa problematica, mentre quello inglese presenta un'idea molto generica di ricordi e potrebbe svolgersi verso tracciati, se non superficiali, certamente affatto diversi.

Il terzo e quarto capitolo illustrano il dilemma attraverso il quale sono passati Spirito e parecchi intellettuali italiani, e che li ha portati ad aderire agli ideali fascisti e comunisti alternativamente, in un tentativo proprio di dare risposta alla propria crisi. Tutto ciò poi causerà allo Spirito persecuzioni da entrambe le parti, soprattutto per quanto riguarda le sue teorie sullo stato corporativo che furono sospettate sia dai fascisti che dai comunisti. Oltre a ciò, egli imputa a Mussolini i Patti Lateranensi come errore politico fondamentale e causa della sua rottura da Giovanni Gentile, accordo fra Chiesa e Stato che Spirito ritiene responsabile del passaggio da uno stato secolare ad uno stato confessionale (38), con le relative ripercussioni politiche e sociali che questo comporta. D'altra parte, egli pensa che anche i governi comunisti "have transformed themselves into ecclesiastical systems, police-states backed up by dogmas imposed upon the masses" (49-50). In questo modo né il fascismo né il comunismo potevano fornire la soluzione alle sue domande.

La seconda parte del libro tratta le figure più influenti del tempo, a ciascuna delle quali Spirito dedica un intero capitolo: Giovanni Gentile, Benedetto Croce, Benito Mussolini, Giuseppe Bottai, Palmiro Togliatti e papa Paolo VI, includendo personalità opposte ma accumunate dal periodo in cui vissero.

Giovanni Gentile è il maestro a cui Spirito deve la sua formazione intellettuale e la guida ai suoi primi passi nel campo della filosofia. Egli è però anche il maestro da cui l'allievo si deve emancipare quando ha raggiunto maturità ed indipendenza. Gentile viene ricordato soprattutto, tra l'altro, per la sua direzione alla *Enciclopedia Italiana* che ha avuto la funzione di creare "a new conception of life linked to a metaphysics capable of becoming the conscience of a community" (87), per cui i molteplici collaboratori all'*Enciclopedia* sono riusciti, sotto la direzione di Gentile, a creare un lavoro sistematico e coerente in una "collective unity" che fonde scienza ed arte in una singola entità (87).

Nel capitolo su Mussolini, Spirito riprende l'autodifesa alle accuse che gli erano state rivolte per i suoi scritti sul corporativismo, chiedendosi perché Mussolini, che sentiva a sé simpatetico, non si sia mai fatto avanti per difenderlo dalle critiche. Nel capitolo su Togliatti, Spirito insiste sull'ambiguità dell'uomo politico che "was a communist and anticommunist, a fascist and antifascist, a Catholic and an anti-Catholic, a bourgeois and an antibourgeois, a democrat and an antidemocrat. He was everything, and he was nothing" (123), arrivando anche a parlare dell'approvazione che Togliatti dà ai Patti Lateranensi, che consentono all'Italia di accettare la religione cattolica quale religione dello Stato. Per Spirito questo unico punto suggerisce che la Costituzione italiana contenga ancora una forte componente fascista, su cui non credo di poter essere d'accordo, in quanto per me il fattore religioso non costituì che uno degli aspetti dello

stato fascista di Mussolini. Invece concordo perfettamente con Spirito per l'interpretazione che egli dà dei governi di coalizione: "When Communists and Democrats want to form a coalition to share political power, it is not a coalition of two political forces characterized by equal spiritual values, but only a calculated move aimed at reaching a majority capable of governing" (128), da cui poi scaturisce la ben nota instabilità dei governi italiani.

L'ultimo capitolo è dedicato a papa Paolo VI, con cui Spirito cerca un dialogo su di un argomento antico: "When must the believer take up arms?" (134), cioè quando un fedele è giustificato a partecipare ad un conflitto bellico. Il papa risponde di volere *pace* e non *pacifismo*, il che non soddisfa il nostro, il quale alla fine si dichiara sconfitto e addirittura rifiuta un dialogo futuro con il pontefice: "As far as I am concerned, the discussion between the Pope and myself has no other value than to show the impossibility of effective contact and collaboration between these two opposing world-views. The two world-views have progressively lost the ability to carry on a meaningful dialogue" (135). Con tali parole Spirito suggella la sua autobiografia: questa soluzione, come tutte le altre soluzioni, è impossibile da raggiungere; il dialogo stesso risulta incapacitato ad essere portato avanti. È forse questo il testamento di sconfitta di un'intera generazione.

Il testo è corredato da note ai singoli capitoli, da una buona bibliografia degli scritti di Ugo Spirito e in seguito di altri autori che ne hanno studiato il pensiero, e da un'appendice che riporta brevi informazioni sui personaggi storici menzionati nel testo. Infine una nota biografica sullo stesso Spirito, delle foto illustrative di momenti importanti della sua vita, e un indice di ricerca per argomento o personaggio rendono questo libro molto utile a chi voglia intraprendere una ricerca sul periodo e le problematiche trattate. Quindi, pur presentando delle inconsistenze di forma (titoli di opere citate talora tradotti in inglese, talora no; il suddetto problema del titolo), è questo un testo molto valido, in quanto ci rende partecipi del dramma interno di chi è vissuto in un'era di novità, crescita, contraddizioni, disillusioni e tragedia.

Cinzia Donatelli Noble, *Brigham Young University*

Paolo Giordano and Anthony Julian Tamburri, eds. *Pluralism and Critical Practice. Essays in Honor of Albert N. Mancini.* Italiana 8. West Lafayette, Ind.: Bordighera Press, 1999. Pp. 330.

A tribute by former students, colleagues, and collaborators "in an editorial capacity," this volume stands out as a well-deserved and worthy tribute to Albert Mancini's distinguished career as scholar, editor, and tireless contributor to the interests of Italian studies in the United States. Educated in both Italian and American universities, in his work Mancini has drawn from both traditions: specialization, to be sure, but also scholarly interests in different areas of Italian literature — a fact readily confirmed by his bibliographical profile found at the end of the volume (323-27). Yet, as Remo Ceserani points out in the Preface, the most significant aspect of Mancini's scholarship is represented by his steadfast interest in the Seicento novel, which over the years has taken the form of essays, bibliographical research and, above all, *Romanzi e romanzieri del Seicento*, a seminal study which, together with the contributions of a few Italian scholars, has proved instrumental in establishing a different and largely positive view of seventeenth-century narrative. In a related area of his professional life, Albert Mancini has edited two vital organs of Italian studies in this country: *Forum Italicum*, from 1982

to 1986, and *Italica* from 1994 to the present. A meticulous and seasoned editor, as steward of these journals, he has maintained high standards of quality and substance, thus rendering an invaluable service to our profession, by exercising sound judgment and by separating what endures from fashionable trends, substance from flashes in a pan.

The pluralism indicated in the title of this *festschrift* is borne out by the 29 essays that make up the volume, the diversity of critical practices, and the broad range of subject matter that includes articles on Italian letters from Dante to Vittorini, comparative studies involving non-Italian authors, and various topics of historical, sociological, and cultural interest.

Proceeding in a chronological fashion, the volume features Dante as the object of two studies, the first of which is a comparative analysis by Santa Casciani of the *Divina commedia* and the *Roman de la Rose*. Juxtaposing the two texts, Casciani argues lucidly and through a range of critical sources that the image of the celestial rose in *Paradiso* represents a "serious revision and correction" of the erotic function of the earthly rose found in the French text. Then, Dino Cervigni offers a close and erudite analysis dealing with the verbal confrontation between Pluto and Virgil in *Inferno* 7.1, shedding light on Pluto's nearly unintelligible words, "Pape Satàn, pape Satàn aleppe," and pointing out that the three constituent verbal units "are the parody of the unity and trinity of God" and of Christ's "divine and human nature" (34). Turning to Boccaccio in "L'abito non fa il monaco," Alan Perry studies the "interdependent motifs of disguise and confession" in the tale of Tedaldo (*Decameron* III, 7), which is said to afford "deeper and more powerful meaning to Boccaccio's anticlericalism" (261). In a comparative context, Carmine Di Biase brings to our attention several Elizabethan novellas reflecting extensive borrowings from both the *Decameron* and Castiglione's *Cortegiano*. The two works are said to have offered "artistic lessons" to English authors, serving as "a storehouse of characters and plots," albeit with mediocre results.

In the area of sixteenth-century literature, we find a learned contribution by Michael Lettieri dealing with *Il capriccio*, a Cinquecento comedy by an anonymous Sienese (most likely "uno degli Intronati") called "interessantisimo rifacimento della *Casina* di Plauto trasformata in commedia rusticale" (195). According to Lettieri, the work betrays "lo spirito comico di una società che si compiace di deridere se stessa, dipingendo il proprio ritratto con intenti comici e satirici, accentuando fino alla deformazione i suoi tratti caratteristici" (200). Relating to the late Cinquecento are two fine pieces of cultural interest. Robert Melzi gives first a terse but substantive account of the administration of justice in Italy at the time, then examines the representation of lawyers in a few plays betraying lack of honesty in the courts and the sad awareness that "the moral fiber of lawyers and judges had declined" (222). Rich in linguistic and historical insights, David Frantz's analysis of *A World of Wordes* (1598), an Italian-English dictionary by John Florio, did much to acquaint the British with the Italian language in the seventeenth century.

Turning to the period of special interest to Albert Mancini, Michele Cataudella's "Discorso sul barocco in letteratura" is a substantive overview of the alternating fortunes of baroque literature, identified from the start with Marino, "poeta nuovo" and self-conscious iconoclast of "gli schemi petrarchevoli" (15). The singularity of Marino's work rests, according to the critic, on Marino's stress on language and style, the latter understood as "forma del conoscere" in concomitance with a novel way of perceiving literary expression and the awareness of prospering scientific thought "che riduce ogni

cosa a forze e movimenti" (16). Lastly, Cataudella points out that the modern approach to the baroque, begun by Croce, tends to see it as "un'esperienza di letteratura e di gusto sua propria" grounded on "la retorica dell'anormale e la morfologia del problematico" (16). Glenn Pierce's "Music in Word and Image in the Seicento" studies the close relationship between Venetian baroque painting and melodrama reflected in Marco Boschini's work in Venetian verse, *Carta del navegar pitoresco* (1660), "in which painting is perceived to be a form of wondrously choreographed, sounding images" (265).

Andrea Ciccarelli's "Nota sulla polemica classico-romantica" is not a note, rather a pithy essay on the socio-political ideology informing the dichotomies that separated Romanticism and Classicism in the ninenteenth century: the former identified with movement and progress, in literary terms with Dante; the latter with stasis and tradition, in literature with Petrarch, better with *petrarchismo*. Also grounded in the realm of conceptual activity is a fascinating study by Paul Colilli entitled "Scholia on Angelological Cognition," based on the reflections elicited by Paul Klee's drawing, *Angelus Novus*, on the part of Walter Benjamin, and more recently Massimo Cacciari and Franco Rella. Reminding us that, to this day, cognition of the angelical is "a realm that opens up unheard-of interpretive possibilities" (70), Colilli adds that such activity entails "disavowing the ordinariness and the banality of the communicable everyday routine and replacing it with the wonder of what cannot be said or repeated" (71). As to the angel, it "is a figure for the ultralinguistic that involves a movement from reason rooted in the logic of a grammar, to a mode of thought that moves within the phantasms that are housed in the imagination and which inhabit things" (72).

The editors of the volume add to its quality with their own contributions, both dealing with twentieth-century writers. Paolo Giordano writes on Beppe Fenoglio, whose narrative — and *Il partigiano Johnny* in particular — enjoyed a period of intense interest in the 1980s. Here Giordano examines closely the plays and writings intended for the screen that Fenoglio left behind upon his untimely death in 1963, and he points out that, as in Fenoglio's published works, the dominant themes remain isolation and solitude. Anthony Tamburri offers a perceptive reading of Massimo Griffo's *Futuro anteriore* (1980), a meta-novel boasting as its main characters the narrating Io, Christ and Lenin, and in a secondary role, Stalin, Marie Antoinette, Hamlet, and Marx. Tamburri remarks that the work "brings to the fore the concept of reality, which, when tied to the notion of history, further questions humanity's notion of itself — past, present, and future — and, consequently, the individual's capacity of hindsight and foresight" (315). Elio Vittorini's *Il garofano rosso* is the subject of Daniela Cavallaro's article, which points to the fairy tale as the interpreting key to understand the significance of the work. In Svevo's case, it is the French ethical philosopher Emmanuel Lévinas who, in Roland Champagne's study of *La coscienza di Zeno*, provides the analytical tool enabling the critic to conclude that Zeno's irony and humor are employed as a means aimed at the "dismantling of psychoanalysis from the inside" (41). Lastly, Mark Friguglietti turns to Carlo Levi, characterizing *Cristo si è fermato ad Eboli* as "a model of ethnographic procedure" owing to the meticulous yet compassionate treatment of the Lucania peasant community found in the work.

Attesting to the broad range of other, especially non-literary, matters present in this volume are the description of rare sixteenth-century texts dealing with "le meravigliose virtù del tabacco" (M. Santoro); an enlightening account of "Il suicidio d'amore nella letteratura pre-cinquecentesca" (L. Monga); the experiences of Giuseppe Pignata, an

artist and musician who escaped from Rome's Inquisition prison, recounted in *Les aventures de Joseph Pignata* published in 1725 (C. Klopp); archival documents relative to the "topografia stradale" of Carate Brianza in the late eighteenth century (L. Farina); a meticulous albeit unflattering reading of Alfieri's *Vita* as the telling sociological document authored by a self-absorbed nobleman, devoid of compassion, focused solely on his self and the pursuit of fame (A. Mastri); the discussion of a 1786 letter by Beaumarchais, discovered by the author of the article and published here, containing references to the inventions and improvements to the harp made by Jean-Baptiste Krumpholtz, player and composer who was also "responsible for the instrument's popularity" (304, D. Spinelli); the letters of an Ottocento woman writer, Costanza Monti, said to deserve greater attention (A. M. Di Martino); the poetic affinities between Carlo Betocchi and Verlaine (L. Kibler); the ideology of motherhood found in the works of Deledda, Neera, and Serao (L. Salsini); a lively analysis of a controversial French novel, Serge Doubrovski's *Le Livre brisé* (1989), which "calls the very premise of mimesis into stark and startling question" (172, R. Kingcaid); *fumetti* as a useful pedagogical tool in the classroom (V. Gatto); and, hardly less important, Nicolas Perella's accomplished translation of selected poems, nine in all, by Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, and Saba.

With some exceptions, the essays mentioned here are marked by quality and depth, merits that make this volume a rich and valuable resource for Italian studies.

Augustus Pallotta, *Syracuse University*

Giuseppe Bonaviri, *Giufà e Gesù. Fiaba teatrale in due parti e un epilogo*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Catania, La Cantinella, Edizioni dell'Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano, Collana Il Copione diretta da Enzo Zappulla, 2001, 96 pp. Carmine di Biase, *Bonaviri e l'oltre. L'opera intera*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, 365 pp.

L'opera di Giuseppe Bonaviri, pur restituendo il mondo etnico-geografico originario (Mineo, in provincia di Catania, dove è nato nel 1924) e l'esperienza di vita susseguente (il trasferimento a Frosinone, l'attività di medico, la dedizione alla scrittura) nei suoi dati familiari e sociali, è determinata da trasposizioni letterarie che comprendono una poetica dell'evocazione espressionistica, lirica, sacrale; una concezione panica degli esseri umani come entità immedesimate con la natura terrestre, l'infinito subatomico e l'immensità dell'universo; una visione esistenziale della storia-fiume che scorre in profondità nell'eternità dei ritmi ciclici arcaici e solo in superficie al passo con la storia sociologica e politica; una coscienza della fragilità determinata dalla malattia e dalla morte; una mentalità mitizzante; una consapevolezza psicologica degli archetipi compendiata da un interesse per l'arcano, la magia, l'alchimia; la formulazione di ipotesi di scienza fantastica frammiste a motivi autenticamente scientifici; il senso del fiabesco e i percorsi allegorici del viaggio di ricerca e della metamorfosi; simboli a più significati; una tendenza ad operare con materiali reali e onirici al confine tra veglia e sogno; un'intertestualità intricata; un linguaggio e strutture sperimentali. Il denso intreccio di questi motivi si ritrova in misura maggiore o minore nell'intera sua opera: dalle poesie, alla narrativa, ai testi teatrali, ai saggi.

In *Giufà e Gesù. Fiaba teatrale in due parti e un epilogo* (con prefazione, intitolata "L'incantevole mondo di Giuseppe Bonaviri" di Sarah Zappulla Muscarà, 9-14, e una bibliografia delle opere di Bonaviri e di alcuni scritti critici, 15-21), la Luna sprofonda in

un abisso della Terra, viene esplorata dai due personaggi del titolo (più terrestre il primo, Giufà, derivato dalla tradizione popolare, e più spiritualmente connotato il secondo, Gesù) e da altri personaggi, tra i quali un coro di bambini, i personaggi dell'epica e dei pupi Orlando e Orlandino, i tre apostoli Matteo, Giovanni e Luca, e Beethoven, Livingstone, Einstein (questi ultimi tre rispondenti più da vicino ai loro tratti storici), nonché un "cartone animato" di nome Lulù, materializzatosi da un computer per mano di Einstein. Nei dialoghi del testo si lamenta la caduta del mito (la leopardiana caduta della Luna come in *Odi Melisso*) e si ricerca per diverse vie (magiche e scientifiche) l'immortalità. La fiaba si conclude con una proiezione utopica: operando una metamorfosi, Livingstone fonde in uno Gesù e Lulù in un luminoso personaggio Gesululù, che per clonazione si riprodurrà a migliaia e migliaia. Tale "soggetto nuovo, sconosciuto all'umanità", di innocenza fanciullesca, ha lo scopo di "diffondere l'uomo sotto forma di bambini, che mai invecchieranno, in milioni di granelli per l'universo; e questi bambini apporteranno la Fantasia e il Sogno" (76) non solo nel nostro universo, ma anche nell'antimateria, nell'"anti-universo" che "investiranno di raggi amorosi" (80). Una nascita che si determina da un universo concepito alchemicamente come uovo, scientificamente come scontro di elettroni, letterariamente come dimensione in cui la realtà e il fantastico coesistono, percorso da memorie ancestrali e dalla modernità, da invocazioni al divino (il Dio nominato è Allah) e dall'asserzione dell'essenza relativistica della materia. Il linguaggio è semplice e comunicativo. Il tono espositivo congiunge il colloquiale e il filosofico. Ai dialoghi si alternano filastrocche e poesie. L'elemento surreale ha lo scopo di una parabola, di una critica dell'alienazione e di una fiducia nella positività del progresso purché esso non venga distaccato dalle motivazioni sociali, sacrali e speculative del vivere. Si riconferma un Bonaviri allo stesso tempo solidamente lucido e lievemente fiabesco.

Secondo Carmine Di Biase, *Gesù e Giufà* conduce in un "suggestivo oltre", come si legge a p. 160 di *Bonaviri e l'oltre. L'opera intera*. Il saggio di Di Biase, che amplia, aggiorna e completa la sua precedente monografia *Giuseppe Bonaviri. La dimensione dell'oltre* (Napoli, Cassitto, 1994), affronta l'opera completa di Bonaviri, articolando l'argomentazione, variegata e complessa, sulla base del concetto dell'"oltre" bonaviriano, inteso come tracciato che include il quotidiano ma si protende verso il cosmico; visione circolare dell'io, del tempo e dello spazio; passaggio dalla realtà al sogno e dall'universo materiale a quello immateriale; viaggio nell'interiorità; con una suddivisione in sette capitoli appropriatamente dedicati a tempo, cosmo, poesia, mito, fiaba, saggistica e analogia. Nell'opera di Bonaviri, "le radici primigenie", scrive Di Biase, "reclamano come un riscatto interiore, umano e stilistico, verso aperture e spazi infiniti, che non sono solo 'metapolitici e metasociali', come è stato rilevato, ma meta-fisici, come postulazione e ricerca di una nuova dimensione dell'essere, che preferiamo indicare come 'dimensione dell'oltre': [...] una nuova forma di poesia cosmica, che trasfigura l'umano, mentre lo interpreta e lo esige" (34-35).

L'opera di Bonaviri ha un ruolo importante in quella linea ermetica, fantastica, esistenziale forse meno esplorata di altre nella nostra storia letteraria. Tra i volumi ad essa dedicati di recente si ricordano, oltre a quello di Di Biase, Franco Musarra, *Scrittura della memoria, memoria della scrittura. L'opera narrativa di Giuseppe Bonaviri* (Leuven University Press e Firenze, Cesati, 1999), saggio linguistico e stilistico; Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, *Bonaviri inedito* (Catania, La Cantinella, 1998) studio biografico e bibliografico; Franco Zangrilli, *Sicilia, isola-cosmo* (Ravenna, Longo, 1998),

contenente un saggio di Zangrilli e una lunga intervista con Bonaviri. Sia infine consentito citare (a cura dello scrivente e contenente un suo saggio e uno di Sarah Zappulla Muscarà) l'intervista *Minuetto con Bonaviri*, Dublino, Italian Department, Trinity College e Torino, Trauben, 2001.

Roberto Bertoni, *Trinity College, Dublin*

Mary Ann Frese Witt. *The Search for Modern Tragedy. Aesthetic Fascism in Italy and France.* Ithaca: Cornell UP, 2001. Pp. xii+259.

"It is exactly because Hecuba is nothing to us that her sorrows are such an admirable motive for a tragedy." This, at least, is what claims Vivian, the main voice of Wilde's *The Decay of Lying*, for whom "modernity of form and modernity of subject matter are entirely and absolutely wrong." Yet, Mary Ann Frese Witt's new book shows us that, paradoxically, it is precisely by being "out on the hillside with Apollo," as Vivian recommends, that artists and intellectuals can contribute to the life of the present. Furthermore, this book underscores how — far from irreconcilable — tragedy, modernity, and art's engagement with the real world are already intertwined in the *fin-de-siècle* context to which the Wildean Vivian and his aestheticist cult belong.

Starting from an exploration of the connection between the theatrical quality of fascist manifestations and drama as a literary genre, *The Search for Modern Tragedy. Aesthetic Fascism in Italy and France* investigates the neglected links between the revival of ancient tragedy that animates much early 20th-century European literature, and the desire for an ideal modern tragedy that permeates fascist ideology. Its main aim is to demonstrate that, if fascist theatricality influenced the artistic and literary domain, the role of tragedy in art even anticipates issues that will become crucial in the fascist aesthetics of politics and in its revolutionary agenda.

Differentiating the aesthetic appeal of fascism from its political agenda without rendering them mutually exclusive, Witt introduces the notion of "aesthetic fascism" to designate "the aesthetic approach to fascism" (8) adopted by representative Italian and French writers in their attempt to create a modern tragedy able to renew culture through a recuperation of antiquity. This project of a heroic regeneration conflating aesthetic, religious, and theatrical elements, to be sure, passes through Nietzsche's thought, but becomes the hallmark of a sort of glorious Mediterranean and Latin temper which ultimately nourishes the fascist ideology.

This fusion of antiquity and modernity through tragedy, however, although invoked with insistence by Italian and French artists and intellectuals even before the fascist period, and attempted with a vengeance once the regime is in place, does not lead to definitive results. The book reconstructs salient moments of an enterprise that remains a *search*. The efforts to generate a modern tragedy able to resurrect mythical values in view of an allegedly purer future, worthy of a nationalist and imperial ideal, also expose the ambivalence of the project, and often suggest the impossibility of ever attaining such a heroic new era, while simultaneously positing the need for a constant creative endeavor.

Chapter one, "Theatricality and Tragedy in Fascist Italy," examines the strategic use of staging under Mussolini as a way of promoting mass consensus and cohesion through spectacle. Furthermore, Witt rightly calls attention to the binding effect created by fascism's exploitation of ritual and religion in particular, hence to a *spiritual* and not merely political and blatantly propagandistic appeal. It is in the fascist attempt to

transcend mere propaganda in favor of a mystic climate that Witt locates the impulse to renew theatrical production by reviving ancient tragedy. The dramatic poet's heroic task is to sublimate consensus ideology through aesthetic expression.

Yet, this mystical power of the word fostering a communion of spirits, which fascism envisions in its ideal dramatic form, is already central to D'Annunzio's theatrical poetics well before Mussolini's politics of spectacle, as we can appreciate in the second chapter. "D'Annunzio's Nietzschean Tragedy" analyzes major dramas written by "il Vate" as a creative interpreter of the Dionysian-Apollonian dialectic underlying Nietzsche's theory of tragedy: *La città morta, Fedra, La figlia di Iorio, La nave, La gloria, Più che l'amore*. According to Witt, in D'Annunzio's mythical and ritualistic theater the recovery of primal energies intends to sweep away 19th-century bourgeois artistic canons and political views by merging classical drama with a modernity of inspiration founded as much upon the Wagnerian notion of total artwork as upon a tangle of aesthetics and politics that prefigures the Duce's dictator-orator role, both thematically and stylistically.

If, on the one hand, D'Annunzio's aesthetics transforms the chorus of classical tragedy into a unanimous collective voice (soon to become the mass consensus in favor of fascist political grandiosity, just as the poetic genius shades off into the warrior and conqueror), Pirandello's theater, on the other, seems to suggest no evident political underpinnings. The chapter "Pirandellian Fascism, Metatragedy, and Myth," however, claims that, in fact, a link can be drawn between Pirandello's alleged fascist faith and the aesthetics of his modern drama. Witt substantiates her argument with the aid of *Henry IV, L'imbecille, La vita che ti diedi, La nuova colonia, Lazzaro,* and *I giganti della montagna*. As interested as D'Annunzio in transcending the values of bourgeois theater to generate a timeless mythological world, Pirandello emerges from this chapter as the creator of modern tragic figures caught in the strife between life and form, who, unlike their classical antecedents, do not conceal but rather exhibit the chaos of existence. Therefore, to a higher degree than D'Annunzio's self-conscious theater, Pirandello's drama is, for Witt, "metatragic," precisely because as it refashions the forms of antique tragedy, it also underscores the loss of the certainties of antiquity in the modern world. Pirandello is an aesthetic fascist because his modern myths stage what the ideological and political world of fascism presents as the need for new spiritual models, subject to the ongoing struggle and reconciliation between human vitality and political structure. Pirandello's constructed and ever-changing truths can ultimately be said to echo the myth of a creative and regenerative movement that fascism co-opted to legitimize itself, while at the same time, as Witt insists, they manage to expose "metatragically" the problems of those very constructions.

The Italian fascists, however, do not only owe a great deal to towering literary figures of their own homeland. French intellectuals like Sorel and Maurras played a relevant role in Mussolini's ideology, while the Duce, in his turn, was greatly admired by the Action Française movement. The second half of Witt's book is devoted to such French authors as Maulnier, Drieu de la Rochelle, Brasillach, Montherlant, and Anouilh, who were all attracted by the aesthetic and, simultaneously, the political power of the tragic, while rejecting the vulgar mass phenomena associated with fascism.

These authors' works — meaningful instances of French aesthetic fascism of the 1930s, the topic of chapter four — rely, no less than their Italian counterparts, upon the Nietzschean tragic man as a superior individual entitled to lead the people, as Maulnier

reveals with his *Nietzsche*. This emphasis on tragedy as a source of mythic regeneration is inseparable from the celebration of Mediterranean culture as the embodiment of Dionysian forces, and as the cradle of a sort of European nationalism. Mediterranean classical humanism is, not accidentally, also central to Brasillach's ideal of political and cultural rebirth, which, asserting a continuity between French absolutism and modern politics through aesthetics, even turns a playwright like Corneille into a sort of protofascist. Just as neoclassical tragedy is the poetic form of the French royalist regime, modern tragedy, Witt claims, constitutes the poetic form of French fascism. Brasillach's *Bérénice* represents the most extreme example of this aesthetic and political recuperation of classical drama: Racine's characters act as mouthpieces for the most detrimental aspects of the fascist ideology, such as a strong antisemitic stance. For his part, Drieu de la Rochelle pushes Brasillach's aesthetic fascism one step further, in the service of a pan-European, totalitarian notion of the West, in which fascism — passing again through a Nietzschean tragic struggle, violence and sacrifice — becomes what for Witt is a quest for aesthetic plenitude.

A discussion of Montherlant's and Anouilh's theater under the German occupation, as a legacy of the French fascist aesthetic previously examined, concludes the volume. Classical drama and Nietzschean notions of Dionysian violence and Apollonian purity of form converge into an aesthetic project aimed at purging tragedy of its bourgeois decadent residues, and ultimately taking on the form of a tension between Aryan and Jewish qualities. An admirer of D'Annunzio, Montherlant shapes his characters upon mythical heroes, turning them into protagonists of a spectacle of war bound to reach tragic splendor. Heroic patriotism beyond mediocrity and the vulgarity of money also informs Anouilh's works, which, as they rewrite myths for modernity, reinforce the tenets of aesthetic fascism and the rhetoric of collaborationist critics. In her reading of *Antigone*, Witt shows us how Anouilh substantiates the connection between the idea of modern tragedy as *agon* and the political ideology of endless strife, racial superiority, and death so popular in Vichy France.

The Search for Modern Tragedy is a truly comparative work. Unlike the too many improvised comparatists who juggle with the discipline without adequate multilingual and multicultural skills, Witt has produced a serious and well-balanced work, moving with competence and elegance between two literatures and cultures. The author establishes a very engaging dialogue between the Italian and the French domain, supported by careful documentary research. The result is a study revealing remarkable originality of thought, not an easy task in the field of the relationships between fascism and literature, which continues to see a very rich output of academic studies. As it positions itself within a tradition of critical works that had in part touched upon those issues in individual Italian or French authors, *The Search for Modern Tragedy* successfully demonstrates that "aesthetic fascism" is a large and consistent phenomenon that develops according to specific parameters valid across national boundaries. Witt's book provides readers with convincing evidence by paying attention to cultural background without sacrificing close readings of representative primary texts, by highlighting the authors' reception in the fascist aesthetics of their time, and by underscoring the often overlooked interaction between Italian and French authors. Since Nietzsche is a constant reference point in the writers analyzed by Witt, and equally central to her argument on the regenerative role of modern tragedy, one might perhaps have liked to find more critical engagement with several Nietzschean notions, such as his

attitude *vis-à-vis* decadence, more articulated and ambivalent than just a negative aspect to be overcome. Nevertheless, to be sure, *The Search for Modern Tragedy* enriches considerably our understanding of the aesthetics of fascism, of its origins, and of its complex relationships with fascist political ideology. It will certainly bring fresh air to the scholarly debates on a literary and political period about which, both on the Italian and French front, we thought we had already been told everything (and even too much).

Nicoletta Pireddu, *Georgetown University*

Bart Van den Bosche. *"Nulla è veramente accaduto". Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Leuven University Press (Nuova Serie 5), Firenze, Franco Cesati Editore, 2001, 449 pagine.

L'onnipresenza del mito nell'opera di Cesare Pavese e la sua centralità come espressione genuina degli interessi pavesiani è il punto di partenza di questo documentato saggio di Bart Van den Bosche dove echeggia anche l'importanza che la critica ha tradizionalmente attribuito al mito per valutare il significato letterario e storico di Pavese.

Lo scopo di questo studio è di rintracciare in modo sistematico l'articolazione discorsiva del mito nell'autore alla luce di alcuni quesiti generali attinenti alla configurazione del mito nel Novecento: il mito come tipo di racconto (di contenuto fondamentalmente tradizionale); come paradigma della mente umana (*vs.* la ragione, il *logos*, la scienza, la storia...); come elemento determinante di oggetti o pratiche culturali (miti politici, del costume, del mondo contemporaneo...); come preconcetto e rappresentazione collettiva "falsa", che si contrappone alla "verità" oggettiva, ecc. In tutti i casi, la polisemia del mito nella cultura moderna e contemporanea si presenta quale un riflesso della sua tipologia discorsiva. Van den Bosche adotta un'ottica analitica che respinge l'idea di una pacifica continuità semantica e storica del mito in Pavese, in modo tale che coglie la polisemia del mito come una varietà di dimensioni nella loro interpretazione pragmatica, seguendo modalità diverse secondo gli scritti pavesiani. Si parte da una concezione "nominalista" del mito nell'Otto-Novecento, e cioè dalla storia delle formazioni discorsive in cui il mito ha svolto un ruolo più o meno centrale. In questo modo, il saggio analizza i seguenti aspetti chiave: 1) il rapporto fra mito e discorso: nel mondo moderno, esso si configura come un essere *oltre* il mito, insieme a una nostalgia del mito, inteso come espressione genuina di purezza e ingenuità; 2) la continuità e identità del mito sotto l'apparente diversità: il mito come sfera oggettuale "leggibile" di cui si può enunciare la verità; 3) il pensiero mitico come alternativa all'alienazione moderna. L'indagine condotta sul mito in Pavese analizza il potenziale mito-poietico dei singoli testi pavesiani, in una duplice linea: ricostruire le varie strategie che presiedono l'articolazione semiotica e concettuale del mito come oggetto discorsivo (ricognizione discorsivo-semiotica); e considerare i singoli atti discorsivi della poetica del mito alla luce della loro singolarità discorsiva (analisi discorsivo-enunciativa).

Il saggio presenta l'opera pavesiana alla luce di queste considerazioni seguendo l'ordine cronologico e analizzando i momenti salienti della sua produzione letteraria, dall'inizio, nel 1930 (anno della stesura de *I mari del Sud*, che inaugura *Lavorare stanca*), il quale coincide anche con l'inizio dell'attività di Pavese come traduttore e saggista. La suddivisione cronologica, e non tematica, dei vari capitoli non cerca di rintracciare una linea evolutiva coerente, ma solo di facilitare l'analisi, senza pretendere di essere uno studio contestuale a tutto campo. Al contrario, essa si concentra nei legami

tra i vari spazi discorsivi dell'opera pavesiana.

Il primo capitolo, "*Lavorare stanca*: immagine, enunciazione, trasfigurazione", tratta delle poesie scritte soprattutto tra il 1930 e il 1940 (dalla trasfigurazione fantastica alle poesie del confino e dalle *Poesie del disamore* alla chiusura) e della sperimentazione nel verso di taglio epico. L'indagine sugli effetti mitici porta Van den Bosche a soffermarsi su peculiarità metriche della poesia pavesiana e sull'impiego "arcaico" dell'*enjambement,* principalmente tra sostantivo e attributo.

"Il mestiere della poetica, la poetica del mestiere" (capitolo II), invece, pone tutta l'attenzione sulle attività di Pavese come americanista, analizzando anche il passaggio da *Il mestiere di poeta* a *Il mestiere di vivere* come una sperimentazione nella scrittura diaristica e poetica avvicinabile, per certi aspetti, allo *Zibaldone* di Leopardi, oppure ai *Journaux intimes* di Baudelaire. Si tratta di una parte dell'opera dell'autore delle Langhe profondamente intertestuale, vera spia del carattere dialogico del tessuto discorsivo pavesiano.

"Narrazione e interesse simbolico: i racconti degli anni 1936-1941" (capitolo III), invece, studia gli scritti dopo il confino, tra il discorso morale e la costruzione simbolica (come, per esempio, il racconto lungo intitolato *Il carcere*, che sviluppa l'idea del possesso interiore; oppure *Paesi tuoi*, con la sua simbologia campagnola, così come *La spiaggia*; nello stesso senso, va ricordata *La bella estate*, dove affiorano simboli sommersi e l'idea ossessiva dell'autocontrollo).

Il capitolo IV, dal titolo "Il laboratorio del mito", costituisce senza dubbio una parte centrale di questo saggio, che sviluppa il suo tema principale intorno al paesaggio, l'infanzia e la memoria. In questo capitolo viene analizzata la poetica del mito in Pavese, la cui evoluzione, nell'interpretazione di Van den Bosche, si svolge secondo un'economia della sovrapposizione e del movimento a spirale. L'immaginario pavesiano si arricchisce dal 1942 in poi con l'indagine mnemosica, e raggiunge la teorizzazione del "mito-unità" come legame tra la categoria della esperienza e la genesi dell'immaginario e della visione del mondo. In questa sede Van den Bosche conclude che la memoria pavesiana è il *locus* della celebrazione del mito personale, concepito appunto come momento transitorio, e quindi come un "non luogo".

La tappa posteriore alla liberazione viene analizzata nel capitolo seguente: "*Feria d'agosto*: polifonia discorsiva e sintassi narrativa", al quale segue l'importante capitolo VI, "Dialogare con il mito: intorno ai *Dialoghi con Leucò*", incardinato sulla produzione dell'autore dell'immediato dopoguerra, e cioè del Pavese *engagé*. Qui la poetica del mito si inserisce in un nuovo profilo culturale e anche professionale. In questo capitolo viene sottolineata l'importanza del paesaggio come ispiratore di fascino in Pavese, risultato di situazioni inconsapevoli nell'autore e dipendenti dalla memoria. La presentazione dei *Dialoghi* si inserisce nella strategia di rappresentazione del mito come universo discorsivo familiare che si manifesta nell'uso di un linguaggio di livello medio e colloquiale. L'operazione di base dei *Dialoghi* si presenta come una ricognizione della pluri-scomponibilità del linguaggio simbolico peculiare del mito al fine di mettere alla prova la sua capacità d'esprimere problematiche esistenziali e culturali contemporanee. L'autore analizza le varie strategie di riscrittura del mito classico, operazione complessa che acquista un effetto di straniamento per il lettore moderno.

"Mito, storia, narrazione: saggi e romanzi, 1947-1950" (capitolo VII) presenta il momento in cui l'apologia del mito in Pavese coincide con la sua tappa di massimo prestigio letterario, e presenta l'autore come un classico contemporaneo già dal Premio

Strega ottenuto per *La bella estate*. In questo capitolo si analizzano opere come *Il compagno* (un *Bildungsroman* politico) o *La casa in collina*, un romanzo a sfondo indubbiamente autobiografico, per approdare a *Il diavolo sulle colline* che enfatizza non solo gli aspetti selvatici della natura, ma anche il contatto con gli elementi naturali come un'immersione panica negli elementi primordiali; e, per ultimo, *Tra donne sole*, un romanzo del 1949, dove spicca l'analisi del destino della protagonista, Clelia, e della sua riuscita sociale. Il capitolo si chiude con lo studio di *La luna e i falò*, sul tema della ricerca della propria identità nel ritorno in paese, che costituisce un vero riassunto dell'opera pavesiana anteriore.

Nelle conclusioni, Van den Bosche, pur ammettendo l'onnipresenza del mito nell'opera pavesiana sin dai saggi sulla letteratura americana, rinuncia, ciò nonostante, a tracciare un profilo unitario del termine "mito" in Pavese. Del resto, secondo Van den Bosche, i riferimenti al mito svolgono diverse funzioni, a volte persino contrarie, e sono investiti da significati e connotazioni vari, per cui si deve parlare di una poetica del mito non univoca ma dinamica (semanticamente e funzionalmente) in Pavese, nella quale si passa dal mito come racconto tradizionale (da 1930 ai primi anni '40), alla concrezione del 1943, quando il mito diventa nell'autore delle Langhe il luogo di un investimento teorico e concettuale consistente. E più tardi ancora, nell'immediato dopoguerra, quando il mito si concreta come uno strumento per partecipare al dibattito culturale italiano, costituendo una poetica del mito intesa come meccanismo di storicizzazione e razionalizzazione (e cioè, come dispositivo discorsivo di mediazione tra razionale e irrazionale), e come principio di distanza critica nei confronti delle pratiche culturali.

La presenza ricorrente del mito nelle opere di finzione di Pavese viene interpretata da Van den Bosche come strategie di rappresentazione e visioni del mondo che registrano una graduale tematizzazione discorsiva da *Feria d'agosto* in poi. Tale presenza della poetica del mito non è mai lineare in Pavese. Non si riduce ad un'evocazione delle mitologie individuali dei personaggi, ma assume l'aspetto di una rappresentazione mitica *in fieri*, e delle contraddizioni tra le affermazioni esplicite e le intenzioni taciute di tale processo di miticizzazione. Di qui possiamo concludere che Pavese mette in scena il rapporto a volte paradossale tra il mito e la sua interpretazione-riduzione, rapporto che struttura anche le vicende dei singoli personaggi delle sue opere.

Il saggio di Van den Bosche si chiude con un'esaustiva e aggiornata bibliografia critica su Pavese che completa questo interessante, utile e ben documentato contributo alla critica pavesiana.

Assumpta Camps, *Università di Barcellona*

Joseph Tusiani. Ethnicity. Selected Poems. Lafayette, IN: Bordighera Press, 2000. Pp. 106.

This volume, edited by Paolo Giordano, offers a representative selection of poems by one of the most distinguished writers of Italian American literature, the internationally known Joseph Tusiani. Since the volume also includes two essays and a bibliographical profile on Tusiani authored by Paolo Giordano, *Ethnicity* is also a most useful introduction to Tusiani's remarkable accomplishments.

Born in 1924 in the Gargano region of Southern Italy, Tusiani emigrated to the United States in 1947, where he began his career as a professor of Italian and worked in a

number of colleges and universities, including the College of Mount Saint Vincent, Herbert H. Lehman College, Hunter College, Fordham University, and New York University. Throughout the years, Tusiani has distinguished himself as a translator of a great number of Italian classics, but it is in the field of creative writing, especially poetry, that Tusiani's international reputation rests. Tusiani's poetry centers on a thematic and linguistic exploration of the Italian immigrant experience in North America, of which the present volume provides an excellent sample by anthologizing twenty-three compositions from *Gente mia and Other Poems*. Since this collection, which originally appeared in 1981, was a most important milestone in the creation of self-awareness and self-esteem for the Italian American heritage, the selection contained in *Ethnicity* also represents an important homage to Tusiani's achievements.

The first section of *Ethnicity*, titled "From *Gente mia,*" is comprised of fourteen compositions and opens with the famed "Song of the Bicentennial," which is arguably among Tusiani's best-known poems. In six separate stanzas, the poet's voice examines many of the issues experienced by both recent and naturalized immigrants. Here are expressed the sentiments that derive from the tragic separation from one's native land, culture, family, and friends as well as the experiences of those who, having settled in the host country, remain uneasily poised between cultural, conceptual, and linguistic borders or, in Tusiani's words, divided between "[t]wo languages, two lands, perhaps two souls?" (4). The poems that follow the "Song" provide additional exploration of these themes. The existential problem of uprootedness, often followed by the realization that the country of immigration is not the dreamland that people believed it to be, is at the center of compositions such as "Ethnicity," "Columbus Day in New York," and "Ellis Island." In addition, this section also comprises a number of poems that put into practice a self-reflexive statement contained in the "Song," namely, that the task of poetry is to assure that the lives of the immigrants will not be forgotten, or in Tusiani's words, "I speak and write / because they dreamed that I would write and speak / about their unrecorded death and night" (6). Indeed, from Tusiani's writings, an entire constellation of anonymous lives emerges and, among these, several are particularly noteworthy. They include the goatherd of "The Italian Goat," who was slain with impunity by a Dr. Vandercook; Brumidi, a painter for whom his tool was his true freedom, from "I, Costantino Brumidi," and especially the mason Angelo, from "The Ballad of the Coliseum." With this poem, in addition to revisiting the existential pathos generated by the act of separation from one's land, Tusiani explores the tragic dimension of the life of immigrants who, while trying to realize their dreams and aspirations, did not shun away from hard work and often perished in the process.

The second section of this anthology, titled "Other Poems," contains compositions that are more rooted in Tusiani's personal history. Although this sort of composition was present in the first section of the volume, notably in the memory of Tusiani's father, from "The Difficult Word," his grandmother, from "Ode to an Illiterate Poet," and his uncle Joe, from "In Memoriam: Joe Pisano," it is in this second group of compositions that Tusiani's autobiography becomes the greatest inspiration for his poetry. Tusiani not only devotes two compositions to his father, namely, "To My Father (The Day After his Funeral)" and "The Old Chair"; but, in "Ethnic Quartet," he recreates his family genealogy and offers the reader the unforgettable portrait of maternal and paternal grandparents who had a fundamental impact on Tusiani's life. The remaining poems are devoted to the celebration of the lives of those emigrants who, like Father Chino, an

explorer of California, and Father Ravalli, a Jesuit from Ferrara and founder of the college of Santa Clara in California, remained for the most part forgotten by official history. As such, they came to share the fate of myriad other, humbler immigrants.

As I have previously mentioned, this volume also includes two essays and a bibliographical profile written by Paolo Giordano, a devoted scholar and a leading expert of Tusiani's work. While Giordano's profile offers, in addition to a brief biographical sketch of Tusiani, a complete bibliography of Tusiani's writing, Giordano's essays provide a solid account of the themes and issues that have shaped Tusiani's creative activity. In the first essay, titled "From Southern Italian Emigrant to Reluctant American," Giordano provides a broad overview of the themes of Tusiani's *Gente mia* before focusing on an issue that is especially relevant to the poet, namely, the question of the loss of one's original language. In the remainder of this essay, Giordano also pays close attention to Tusiani's representation of ethnic and national integration through rituals by insightful readings of poems such as "The Day after the Feast" and "Columbus Day in New York." Giordano argues that, while in the first poem the feast of Our Lady of Mount Carmel allows the immigrants to momentarily forget the tragedy of uprootedness, in the second one the recapturing of traditional Italian festivities is no longer possible, since rituals have now been integrated into, and therefore co-opted by, American culture.

The second essay by Giordano, titled "The Writer between Two Worlds," includes an important discussion of the condition of living across cultural borders that Tusiani had voiced in his "Song of the Bicentennial." Focusing upon Tusiani's autobiographical trilogy, *Autobiografia di un italo-americano* (1988-1992), Giordano contends that, even though this work appears to lead to the end of the immigrant experience brought about by the assimilation of Italian culture into the American one, it is written in Italian. This choice of language, as the bibliography of Rose Basile Green's *The Italian-American Novel* indicates, is most significant. Unlike most works of Italian American literature that are typically composed in English, Tusiani's autobiography maintains his original language. By so doing, it is symptomatic of its author's acceptance of being poised between two cultural and temporal systems: the culture and memory of the Italian past, and that of the American present and future.

A well-planned, representative selection of Tusiani's poetry, *Ethnicity* is a welcome addition to the ever-growing bibliography of Italian American Studies. The critical apparatus is not only useful to those unfamiliar with Tusiani's works, but is engaging enough to stimulate further exploration of Tusiani's oeuvre. Hence, the volume is likely to appeal to a wide audience and will undoubtedly be useful in both undergraduate and graduate courses devoted to an exploration of ethnic writing in the United States.

Norma Bouchard, *The University of Connecticut, Storrs*

Carlo Lucarelli. *Almost Blue*. Trans. Oonagh Stransky. San Francisco: City Lights Books, 2001. Pp. 184.

In recent years, the detective story, or *giallo*, has grown increasingly in popularity in Italy. Carlo Lucarelli, born in 1960 in Parma, is one of Italy's most successful and prolific writers of *gialli* and *noir* novels. He is the creator and host for the television programs, *Mistero in blu*, and *Blu notte*, in which he narrates unresolved Italian murder cases in the style of a *giallo*. He is a creative writing instructor at Baricco's Scuola Holden in Torino, edits an online magazine, *Incubatoio 16*, writes screenplays for videos,

writes comic strips, and collaborated with Dario Argento on his most recent film, *Nonhosonno* (2001). In addition to multiple short story contributions to anthologies and literary journals, Lucarelli has written eleven novels; his most recent is *Un giorno dopo l'altro* (2000). *Almost Blue* (1997) is the first to be translated into English. In 2000, it was made into a film directed by Alex Infascelli.

Almost Blue, blending pulp fiction with the fantastic, recounts Grazia Negro's quest to identify and capture a serial killer in Bologna who has been brutally murdering university students. She receives assistance from an unusual source, a blind man, Simone, with an affinity for listening to police scanners and radios. He claims to be able to identify the killer merely by the sound of his voice. "I don't like him. His voice is green. It sidles up to the distorted bass playing softly in the background, pushing it back like a flap of skin. [...] There's something about it that sends shivers up my spine. It's as if there's another sound inside it" (36-37). The killer, known as the Iguana, suffers from a psychosis due to a series of childhood traumas. Lucarelli's research into the psychology of the psycho-killer in preparation for writing this novel has resulted in the creation of a curiously complicated serial killer. It is difficult for the reader not to feel some empathy for the Iguana and the unbearable pain and suffering he has had to endure. He hears unremittingly bells in his head, which cause him such excruciating pain that he kills in order to find release. "The bells from hell. They ring constantly day and night, they toll through my head and bones as if my brain itself was a living bell, cracking and pealing with every knell" (14). In an attempt to drown out the clanging source of the pain, he constantly wears headphones and listens to loud music. He believes himself to be possessed by a demon reptilian monster that tortures him into killing. When he kills, he then changes his appearance, chameleon-like, assuming the identity of his victim with the hope that he can escape the demon by donning a new guise. As Grazia gets closer to solving the case, the Iguana becomes aware of her and Simone, and turns the hunters into the hunted, pursuing them until the climatic ending.

A stylistic technique that Lucarelli effectively employs is the use of first-person narratives for the characters of Simone and the Iguana, and a third-person voice for Grazia. This triad of perspectives provides the reader with multiple interpretations of the same events. It also allows for some comparison between the characters of Simone and the Iguana, both of whom appear primarily motivated by the whims of their emotions. The difference in their individual reactions to the painful events of childhood is a theme that is explored in the novel.

While the plot appears to follow the traditional conventions of the detective genre, what is unusual is its choice of a woman as the detective who solves the case. Grazia Negro, who also appeared in *Lupo Mannaro* (1994), was so well received by the public that Lucarelli decided to use her character again, not only in *Almost Blue*, but also in his latest novel, *Un giorno dopo l'altro*. Grazia is new to the force, and her inexperience makes her somewhat vulnerable and ill-equipped to tackle such a case. The amateur detective is a hallmark of Lucarelli's novels, a common theme being that of the protagonist who must overcome great difficulties, and who often makes what prove to be fatal mistakes in the investigation of the crime. As Grazia finds herself immersed in a male-centered world, she also must confront the prejudices and chauvinism of her colleagues in the police department and detective unit. She resists them, demanding to be called "Ispettore Negro, if you don't mind. I'm not a signora, I'm a colleague. You can call me Ispettore" (42). Although she is often overly emotional and naive, to her credit

she is also outspoken and defiant.

The drama of the *noir* plot is intensified by the poetry of Lucarelli's descriptions. "The sound of a record dropping onto a turntable is like a short sigh, with a touch of dust mixed in" (5). The musical tone of the prose must be in part inspired by the primary theme of the novel. The title refers to the eponymous song performed by both Chet Baker and Elvis Costello. Music is very important to both Simone and the Iguana, but has a very different meaning for each of them. To the blind Simone, music is the key to understanding another person. Grazia reminds him of the song "Summertime," and he hears it whenever she is around. While Simone is soothed by the cool melodies of jazz, the Iguana craves the intensity of hard rock, so he listens to AC/DC and Nine Inch Nails.

Almost Blue is an adrenaline rush that quickly ensnares the reader in a hi-tech multimedia thriller with its sound track and rapid fire chapters. It is tempting to label it a *cannibali* text because of its violent and shocking imagery, video graphics, and attention to linguistic details. However, Lucarelli is quick to separate himself from the *cannibali* movement, which is, as he explains, primarily a marketing invention. Furthermore, many of the characteristics in question could also be considered classic attributes of the genre of the *noir* or *giallo*, pre-dating the existence of the *cannibali*.

Because of its playful use of language, it is not an easy text to translate, which makes it all the more admirable that such a translation has been done. Lucarelli often contrasts standard Italian with dialects, or plays with register, or includes foreign languages, in particular English, to underline the effects of globalization on contemporary Italian society. Oonagh Stransky has done a fine job of capturing this aspect of the novel. City Lights editor Nancy Peters decided to have *Almost Blue* translated and published after it was first introduced to the United States through the Zerilli-Marimò Prize for Italian Fiction, for which it was a finalist in 1998.

Dawn Green, *Stanford University*

Raffaello Baldini. *Carta canta (Page Proof)*. Ed. Daniele Benati. Trans. Adria Bernardi. Boca Raton FL: Bordighera, 2001.

"Bèli, bèli, a m so gudùda, agl'è acsè bèli ch'al n u n pea gnénca puisèi" ("belle, belle, mi sono divertita, sono così belle che non sembrano neanche poesie!").

Questo maldestro complimento rivolto da una spettatrice a Ivano Marescotti (vero e proprio *alter ego* del poeta romagnolo sulle scene) rivela chiaramente la funzione svolta dalla produzione di Baldini negli ultimi dieci anni. I suoi versi sono infatti riusciti a ridare nuova vita e nuova vitalità al dialetto sfruttandone e, nel contempo, evidenziandone le qualità letterarie, così come sono riusciti a "restituirlo" alla gente comune, che non è più in grado di parlare il dialetto della propria terra pur continuando a comprenderlo. Baldini è riuscito, cioè, dove la pur diffusa produzione comica teatrale in vernacolo non è riuscita: a rendere nuovamente il dialetto "popolare". Mentre questa produzione insiste su toni nostalgico-elegiaci incapaci di parlare alle nuove generazioni, la poesia di Baldini sfrutta la capacità del romagnolo (quello di Santarcangelo) di distendersi nel respiro lungo della narrazione come di contrarsi nello scatto improvviso dell'epigramma per dare voce ai temi dell'estraneità e della perdita di sé. In tal modo Baldini ha saputo conquistare anche chi non legge abitualmente poesia e, soprattutto, chi non è solito leggere quella dialettale. Ne è chiara prova il fatto che i suoi recital hanno ben presto lasciato lo spazio protetto delle rassegne poetiche dialettali per trovare ospitalità nei

cartelloni principali dei teatri di prosa, restituendo così la produzione dialettale a quella che è la sua collocazione naturale di espressione a pieno titolo della produzione letteraria nazionale.

Sulla scorta di questo successo (e su esplicita sollecitazione di Marescotti), Baldini ha quindi tentato direttamente la via del teatro con *Zitti tutti!* (nel 1993) e *Carta Canta* (nel 1997), che hanno offerto un'ulteriore ed ancor più ferma testimonianza dell'appartenenza delle opere in dialetto di Baldini alla tradizione letteraria nazionale e non a quella locale in vernacolo. Anche in questi testi, come nelle sue poesie, infatti, il dialetto non mira a definire un *milieu* "rustico-arcadico" caratterizzato dagli attributi della spontaneità e della sincerità (in contrapposizione ai connotati di falsità e artificiosità propri della realtà cittadina), ma a riprodurre immediatamente gli stati d'animo dei suoi personaggi in quella che, essendo la loro lingua madre, a quegli stati d'animo si rivela essere la più vicina. Non una scelta di tipo ideologico quindi, bensì di carattere stilistico-espressivo, che fa di Baldini, come ha scritto Mengaldo, "uno dei tre o quattro poeti più importanti d'Italia" (R. Baldini, *Ad nòta*, Milano, Mondadori, 1995, IX).

Ogni iniziativa editoriale volta a far conoscere anche all'estero la sua produzione appare quindi degna di nota, e lo è tanto di più se non si limita a tradurla, ma ne seconda la lettura attraverso l'apparato paratestuale. Meritoria quindi l'opera di Daniele Benati, che ha curato la pubblicazione per i tipi della Bordighera Press (nella collana "Crossings — An intersection of cultures") della traduzione di *Carta Canta* da parte di Adria Bernardi, affiancandole un'intervista allo stesso Baldini ed una nota critica che ne esamina anche la produzione in versi.

Sarebbe stata nondimeno auspicabile l'inclusione della traduzione della prefazione all'edizione italiana del monologo, nella quale Baldini motiva la sua predilezione per la forma teatrale del monologo (nelle condizioni in cui ci troviamo al giorno d'oggi "le cose che abbiamo da dire non resta che dircele addosso" R. Baldini, *Carta canta. Zitti tutti! In fondo a destra*, Torino, Einaudi, 1998, VI), ed, ancor più, una nota esplicativa della traduttrice.

Oltre a rimanere disorientato dalla traduzione del titolo ("Page Proof" sembra infatti far riferimento a delle bozze, ad una "bozza impaginata" per l'esattezza, piuttosto che ad un "foglio che ha valore di prova"), il lettore fatica a comprendere quale sia stato il testo di partenza.

La maggiore aderenza del testo inglese alla traduzione italiana di *Carta canta* curata dello stesso Baldini spinge infatti a pensare che questa, e non l'originale in dialetto romagnolo, sia stata adottata come testo di partenza. Una scelta che, sebbene per tanta parte necessaria ancor più che legittima, meritava di essere esplicitata e motivata, sia per quello che implica dal punto di vista teorico, sia per le conseguenze che ha sulla comprensione del monologo.

Dal punto di vista della teoria della traduzione vale infatti la pena ricordare come, proprio nella prefazione all'edizione italiana di *Carta canta*, Baldini si dica contrario per principio alla traduzione di traduzioni ("Si trattava dunque di tradurre una traduzione. L'impresa, a questo punto, si annunciava superiore non solo alle mie forze, ma anche alle mie convinzioni" V) e come, nella stessa intervista premessa alla traduzione della Bernardi, Baldini risponda alla domanda, "How is it that you decided to write in dialect and not in Italian?" sostenendo: "It's not that I decided to write in dialect. It's that I didn't have a choice [...] where I'm from there are still things, landscapes, people, stories that happen in dialect. To tell them in Italian would mean translating them. But something is

always lost in translation. More than something, really. And so, if one wants to tell these things as they really happened, there's no choice: you have to tell it in dialect" (2). Baldini insiste inoltre sulla difficoltà di tradurre i suoi testi in italiano, pur mirando ad una traduzione "di servizio" la più letterale possibile ("Preparing this calque presents some difficulties, it's true" 4).

Ma è dal punto di vista della comprensione delle strategie testuali e delle soluzioni stilistiche adottate da Baldini che la mancanza di una nota sulle scelte traduttive si fa maggiormente sentire. L'inglese non consente infatti di rendere la diglossia di cui il protagonista, con piena coscienza ("I speak in correct Italian too, when it's the right time, when talking in Italian is necessary" 37), si serve, portando così in scena l'alternanza tra italiano e dialetto propria delle persone di una certa età che hanno ancora nel romagnolo la propria lingua madre e che riservano l'italiano solo alle conversazioni con persone più dotte o comunque a temi e situazioni che richiedono una maggiore dose di formalità. Il protagonista di *Carta canta* ricorre infatti all'italiano quando rievoca l'incontro con gli studiosi di araldica che lo informano della nobiltà dei suoi natali ("però, dice, abbiamo trovato delle notizie, e se lei è d'acordo, parchè bsògna che mè a séa d'acórd" 4-5), quando vuole mettere chiaramente in luce l'importanza di un certo fatto ("Prima a séra cmè sla frasca, ta i séri, ta n'i séri, adès invìci sei qualcuno, hai un nome e un cognome" 34) o quando parla del suo amore per Lalla ("e a n so gnénca un brótt òm, e perché allora ti volti sempre di là? Che io ti ho anche scritto delle lettere, molte lettere, e te non rispondi, non si fa così" 60).

Analogamente la mancanza di ogni indicazione in tal senso in un'apposita premessa tiene il lettore di lingua inglese all'oscuro del gioco condotto da Baldini sulle forme "intermedie" dell'italiano regionale, di cui sono tipico esempio il "te" con valore di soggetto ("uno ti scrive e scrivi anche te" regolarmente tradotto, di necessità, "someone writes to you and you write back" 39) o lo scempiamento delle doppie (il già citato "se lei è d'acordo" e, ancora, "un bravo profesionista" tradotti inevitabilmente "if you agree to it" 10; e "a good professional" 40). Solo in un caso questo gioco passa in qualche modo nell'inglese, cioè quando il protagonista prende spunto da uno di questi scempiamenti tipici dei semicolti per scagliarsi contro un concittadino ("tutti i momenti nevvero, [...] che lo dice anche con due "v", nevvero, lo dice doppio, nevvero, non è vero? Ecco, per dire, non è vero? Invece lui dice nevvero, e io dico che è un coglione" 57), ma anche in questo caso la soluzione adottata dalla Bernardi di appoggiarsi su un diverso vezzo di pronuncia ("he's always saying, Isn't that so, every single moment [...] which then he even says it enunciating every syllable, the T in isn't, isn'T-that-so, right? That's exactly what I mean in order to say *right*? No but he has to say Isn't that so, and I say that he's a jerk" 37), per quanto efficace in sé, non può rendere la ricchezza di sottintesi del gioco sulle doppie dell'originale.

Sull'importanza della relazione tra dialetto e italiano nella produzione di Baldini si sofferma del resto anche Benati nella sua postfazione critica, pur limitandosi a mettere in evidenza una sorta di compulsione del primo a mutarsi nel secondo ("this game between two languages yields a great richness to his poems, because it exposes their need to be translated from the dialect" 45), che troverebbe realizzazione nelle traduzioni a pie' pagina dello stesso Baldini, e tacendo la dialettica, di maggior momento dal punto di vista stilistico, tra le due lingue al livello del solo originale in romagnolo. Discutibile ci sembra pure l'affermazione che Baldini non necessita, come chi scrive in italiano standard, di inventare costantemente "amazing situations and characters" e che può mettere in scena

"characters and situations that are among the simplest and most common [...] precisely because he uses dialect" (47), tanto più che il suo terzo monologo, *In fondo a destra* (sempre del 1997), è in italiano, mentre appare del tutto convincente l'indicazione che "The exquisite thing about his poem-stories and his monologue-stories is the sudden impulse to speak, the unhinging of words, the emotion released by those words and the moods revealed by those words; in his works, there is always someone going on and on and on, who loses his train of thought, then finds it again, then goes off on another tangent, until it starts all over again" (42).

Indipendentemente dai limiti che ci pare di aver individuato, il volumetto edito da Benati può vantare senz'altro il merito di rappresentare una prima opportunità di confronto, per il pubblico nord-americano (ed anglofono in generale), con uno dei maggiori poeti italiani viventi, con la speranza che questo sia solo il primo passo verso una conoscenza più approfondita e diretta della sua opera.

Paolo Rambelli, *University College London*

Zigmunt G. Barański and Rebecca West, eds. *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture.* Cambridge, UK: Cambridge UP, 2001. Pp. 363 + xxii.

Il progetto di uno studio complessivo sulla cultura umanistica, letteraria e mediatica dell'Italia moderna è stato in parte realizzato dai volumi curati da David Forgacs e Robert Lumley, *Italian Cultural Studies: An Introduction* (1996), Beverly Allen e Mary Russo, *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture* (1997), Dino S. Cervigni e Robert Dombroski, *Italian Cultural Studies* (1998) e di recente Anna Maria Torriglia, *Broken Time, Fragmented Space: A Cultural Map for Postwar Italy* (2002). In Italia, l'opera di Corrado Stajano, *La cultura italiana del Novecento* (1996) rappresenta l'approccio più esaustivo ai nuclei problematici di una disciplina che, nell'ultimo decennio, è diventata oggetto di interessi critici che spaziano dalla storiografia alla sociologia, dalle arti figurative al giornalismo, dalla letteratura a prospettiche postcoloniali che elaborano la nozione di identità nazionale nel contesto di una cultura globalizzata. In *Modern Italian Culture*, la materia viene ripresentata, in un quadro complessivo e coerente, secondo un'articolazione cronologica che traccia gli itinerari culturali dell'Italia unita, leggermente modificata sì da includere campi nuovi quali il design, la moda e la musica pop. Il volume si articola in diciotto capitoli, con un'introduzione e una postfazione dei curatori. In linea di massima, i contributi possono essere letti secondo una categorizzazione tripartita, che risponde a domande sul modo in cui gli italiani vivono nella sfera socio-politica, letteraria e artistica. La dote migliore di questa opera collettiva è la sobrietà nell'interpretazione dei dati, unita all'intuizione critica, capace di sostituirsi a necessarie omissioni in uno studio di questa mole.

Nel primo capitolo ci si chiede, con un excursus firmato da John Dickie, se esista innanzitutto un carattere nazionale degli italiani, cioè se si può parlare di orientamenti valoriali che formano il fondale della cultura del paese. Scartate le premesse ottocentesche che attribuivano a una nazione singolari tratti bio-psichici, il critico parte dal dibattito crociano sul concetto di unità nazionale. Facendo riferimento alle scelte condizionanti del padre riconosciuto della cultura italiana (una presenza difficile da rimuovere) si comincia a investigare se l'Italia sia una pura topografia geografica oppure anche popolo. Si fa particolare attenzione alla sedimentazione di esperienze storiche accumulate dal 1860 ad oggi: la mancata unificazione nazionale alle soglie dell'era

moderna, la fragmentazione politica, il potere secolare del Vaticano, le problematiche poste dalla classe borghese e la questione della lingua. Sono questi gli elementi operanti che vengono a costruire il "carattere nazionale italiano" o *italianità*, sempre tenendo presente che le sue forme specifiche sono improntate alla varietà e alla diversificazione. Occuparsi delle tracce culturali del carattere italiota è ardua impresa. La natura del concetto è contrastiva; eppure John Dickie è capace di proiettare, sulla base di dati frammentari, un quadro d'insieme che funge da orientamento per i contributi successivi. Le sue premesse saranno sviluppate nei saggi che trattano le scienze sociali e umane, dalla storiografia alle questioni del linguaggio, dagli "ismi" di costruzione ideologica alla cultura di un ceto intellettuale compromesso da una politica partitocratica, ed infine alle voci differenziali.

Tutte le discipline in esame gravitano intorno al discorso culturale e interagiscono con esso, modellandone concetti e influenzandone il corso della riflessione. La interdisciplinarietà di cultura e scienze sociali si rivela dalla strutturazione instrinseca delle singole interpretazioni, tese a evidenziare ambiti problematici, di crisi. Ad esempio, il saggio di Anna Cento Bull, un compendio storico con enfasi socio-politica, amplia l'area investigativa di John Dickie per comprendere una valutazione dei costumi e dei comportamenti che sottendono la mancanza negli italiani di un senso dello Stato come corpo collettivo, con l'innata sfiducia nelle istituzioni, storicamente dovuta a governi dispotici o corrotti, votati al compromesso (la destra storica, il fascismo, la democrazia andreottiana degli Anni Cinquanta, la nuova sinistra). Il rapporto degli intellettuali con la cultura del potere è visto, nel testo di David Ward, come preminente tendenza all'azione concertata dai partiti di sinistra; una sorta di permissiva connivenza legata a una inclinazione gramsciana per leggere la realtà. Gli "ismi" della cultura politica sono suggestivamente analizzati da Percy Allum (cattolicesimo) e da Robert S. Dombroski (socialismo, comunismo, fascismo). La carenza di una storia civile al livello europeo ha prodotto da noi catechismi mostruosi, nei quali le emozioni e gli interessi di partito si affermano contro le leggi dello Stato e le sorti generali del paese. Insomma, l'italiano è orgoglioso di essere democristiano, comunista, o fascista, ma non si vanta di essere un buon cittadino. Gli scandali più vistosi, da Tangentopoli alla loggia massonica P2 dell'era craxiana, non fanno mutare giudizio politico. A esperienze storiche differenziali è dedicato il contributo di Sharon Wood e Joseph Farrell. Lo sviluppo socio-economico del dopoguerra produce una svolta che esplode empiricamente nel terrorismo degli Anni Settanta e trova riscontro in una generazione che si sente disorientata e sgomenta, perché privata di ideali sulla società. Tra le voci "altre," si valutano le recriminazioni e denunce della Lega Nord, e la questione femminile esposta nei sui caratteri pratici e teorici. Le inflessioni della lingua delineate da Brian Richardson vogliono offrire un panorama accessibile dei fattori problematici di un'area che ha subìto profondi cambiamenti. Se al momento dell'unificazione meno del 10% della popolazione era in condizione di capire la lingua nazionale, alle soglie del duemila oltre il 90% parla l'italiano grazie a una spiccata mobilità interna e alla recezione di cinema e TV assunti a supreme scuole popolari.

È ovvia a questo punto la rilevanza della tradizione letteraria come oggetto dell'analisi culturale. Un secondo gruppo di contributi verte infatti sugli stilemi narrativi, poetici e drammatici. Nella nostra letteratura, come evidenziano gli studi di Gian-Paolo Biasin, Shirley W. Vinall/Tom O'Neill e Anna Laura Lepschy, si sono prodotti autentici capolavori che accompagnano lo sviluppo sociale dell'Italia unita, sia che si parli dei tratti aristocratici di Il *Gattopardo*, sia che si racconti della degradazione dei ragazzi di

vita pasoliniani, una triste rivelazione del nostro realismo biologico. La drammaturgia dell'attore/autore rappresenta, da Scarpetta e Eduardo a Dario Fo, le tensioni morali e le miserie del nostro costume.

La terza parte (sette testi) si focalizza infine sui settori della ricerca artistica: il cinema, le arti plastiche, il design, la moda, i media, la musica pop e seriosa. Nei vari contributi firmati, fra gli altri, da studiosi quali Peter Bondanella, Eugenia Paulicelli e Alessandro Carrera, il lettore trova una piccola storia, articolata per autori, dei nodi più importanti nella pratica artistica. Si fondono gli strumenti della produzione artistica, compresi il consumismo e i monopoli di mercato, alla vita culturale della nazione. L'articolazione dei saggi tiene conto dei reciproci influssi e delle linee di continuità. Il volume ha un epilogo di Rebecca West, che offre un bilancio, ovviamente provvisorio, di un periodo storico non sempre facile da esemplificare: una sorta di riflessione sulla mappatura geografica del paese ormai tracciata da immigrazione e multiculturalismo. L'Italia si muove verso nuovi assetti, che segnalano un processo in atto di cambiamento del costume civile. Come osserva la West, bisognerebbe studiare attentamente le conflittualità postmoderne per scrivere una futura storia culturale di un'Italia che negli ultimi decenni ha cercato oltre i confini i propri modelli di riferimento. Lo stato della cultura italiana viene così fissato nella cornice di un mondo in trasformazione.

Modern Italian Culture è stata pensata, per omogeneità di organizzazione, come un'opera unitaria; ogni saggio ha tuttavia un'autonomia di contenuti che lo separa dagli altri. Un accenno va fatto alle omissioni. Un'omissione specifica può riguardare il cibo, lo sport, l'università, e forse la questione femmminile avrebbe meritato un capitolo separato. Ma, come mette in rilievo Zygmunt Barański nelle pagine introduttive, l'intenzione è di complementare gli studi che l'hanno preceduta, non sostituirli. Si sottoscrive quindi una nozione flessibile di cultura, rigettando in partenza criteri di apparente equilibrio, per orientarsi verso scelte selettive e di sintesi. Il libro ha quindi un taglio intenzionalmente "parziale". Un'altra osservazione che si può avanzare leggendo questi 17 testi è che, più che a un'acquisizione schematica di dati, si punta a un approccio critico-riflessivo.

Modern Italian Culture delinea, con interventi essenziali, il profilo del dibattito culturale attuale; non intende storicizzarlo. I parametri storico-geografici scelti e le sistematiche esposizioni delle tematiche in esame contribuiscono alla chiarezza e alla facile consultazione del volume, che si avvale inoltre di ottimi referimenti bibliografici.

Gaetana Marrone, *Princeton University*

Giancarlo Lombardi. *Rooms with a View: Feminist Diary Fiction, 1952-1999.* Farleigh Dickinson University Press, 2002.

The title of Lombardi's study, *Rooms with a View: Feminist Diary Fiction, 1952-1999*, may suggest to the reader an analysis guided by solely a formal approach to genre criticism. From the outset of the study, however, Lombardi distances himself from such formalistic constraints by constructing an engaging comparative study of the genre that explores the evolution and involution of feminist themes in a variety of national contexts. In his preface Lombardi explicitly differentiates his work from previous structuralist scholarship on diary fiction and likens his study, with its overriding attention to the influence of ideological discourses on diary fiction, to Hassam's *Writing and Reality: A Study of Modern British Diary Fiction* (28). Lombardi's diachronic study moves from the

preistoria of the feminist movement to late 20th-century backlash against progress attained by that movement. The book thus spans four decades of feminist diary fiction and addresses the works of authors representative of four national contexts: Italy (De Céspedes, Maraini, Tamaro), France (Beauvoir), England (Lessing), and Canada (Atwood). The critical orientation is motivated and varied; psychoanalytic criticism, Derridean observations on the economy of the family, and Foucault's analysis of systems of social surveillance converge in an argument that effectively demonstrates how feminist diary fiction portrays a patriarchally engineered "universe of female protagonists in seclusion" (15). Each chapter explores this subtending theme as it discusses a variety of possible reactions by the female protagonist to this oppressive condition: resignation, rebellion, retreat into insanity, and conformity to socially prescribed roles.

Chapter One ("Time Given, Time Taken, Time Lost: De Céspedes's Bleak Tale of the Fifties") explores the internalization of patriarchal imperatives regarding femininity. Lombardi highlights those transgressive moments in De Cespedes's text where the act of secretive diary writing is described as sinful and subversive, an activity that does not contribute to the economy of the foyer. De Cespedes's resisting narrative and the protagonist's ultimate destruction of it become, in Lombardi's persuasive analysis, a burnt offering consecrated upon a symbolic altar to female interiority. Through an analysis of the religious and economic discourses with which the protagonist chooses to describe her transgression, Lombardi traces the uneven process of the protagonist's awakening and final return to silence. Diary keeping, explored by Lombardi in Derridean terms, is a gift of time given to oneself, time taken, but also time lost. Its status as a selfish and "an-economic" activity undermines the mother's contributory and sacrificial role within the family economy. The protagonist Valeria's secluded condition — apropos of which Lombardi focuses on spatial considerations and images of mirroring in the novel — emphasizes how phallogocentrism silences those whose writing is not sanctioned by patriarchal consent.

Chapter Two ("Neurotic Cassandras: Lessing, Maraini, Beauvoir, and Their 'Crazy' Diaries From the Sixties") attempts to demonstrate how this decade witnessed slightly different stages of feminist struggle in Western Europe. These "site-specific" realities, as Lombardi defines them (19), are exemplified by Beauvoir's *La femme rompue*, Maraini's *A memoria*, and Lessing's *The Golden Notebook*. In each work Lombardi painstakingly explores the "symbolic depiction of different aspects of female neurosis" (55). The golden notebook of Lessing's novel narrates the protagonist Anna's journey through crisis and madness. Lombardi examines with great textual detail each of the four colored notebooks that Anna keeps to compartmentalize her life, and offers convincing readings of each informed by psychoanalytic criticism (the castrating female gaze, *das Unheimliche*), Lacan (linguistic slippage and the phallus), and Bentham's panopticon via Foucault. Lombardi observes that themes in this text such as breakdown and separation (race, class, and gender) overdetermine the subtending theme of the divided self.

Lombardi then turns to an analysis of the formal and thematic subversion which characterizes Maraini's *A memoria*. The avant-garde work, which he likens stylistically to the *nouveau roman* in its alienating representation of disorder and fragmentation, is complemented by a female protagonist whose sexual promiscuity presents a threat to patriarchal order. The protagonist suffers from lack of social memory, and this condition, Lombardi argues, mirrors the condition of women's *preistoria*, which Maraini defines as unconsciousness, a lack of reflection upon one's life or actions (70). In support of the

symbolic status of the protagonist, Lombardi shows in exhaustive detail how the text differentiates between women as body, instinct, appetite, and men as reason, intellect, speculation. This patriarchally imposed segregation to the body inscribed within a profound existential despair, a failure to communicate, and an alienation from history make of *A memoria* "a bleak fairy tale, a mythic fable on the war of the sexes in prefeminist Italy" (78).

The penultimate section of this chapter treats the unreliable narrator of *La femme rompue* (1967), a housewife abandoned by her adulterous husband, forced to embark upon an undesired emancipation. Monique's six-month diary details her "slow *descente en enfer*" (80) in which Lombardi draws comparisons to the bleakness of Poe's short stories and focuses on the darkness and angst enveloping the protagonist. Lombardi's critical point is that the ambiguity of Monique's statements, her forgetfulness, confusion, and distortion of the truth make her an unreliable narrator, one motivated by intentional misrepresentation. He concludes that this ambiguous novella, "disguised as a desperate plea for human sympathy, actually undermines its most evident meaning through subtle rhetorical and structural devices" (90). The chapter closes with Kristevan observations on female castration and the link between depression and language (*Le soleil noir*); Lombardi concludes that the characters' "neuroses signify their inability to adjust to patriarchal societies that are faced with the threat represented by the possibility of female emancipation" (93).

Chapter III ("The War Years: Maraini's Angry Look at the Seventies") follows the protagonist of Maraini's *Donna in guerra*, Vannina, as she undergoes a transformation from a condition of socially prescribed subjugation to rebellious emancipation. Lombardi explores the public-private dichotomy through a sensitive and nuanced analysis of the protagonist's areas of action: the apartment, *lavanderia*, garden courtyard, and the *piazza*. By highlighting the religious overtones and ritualistic qualities of certain descriptions and conversations in the novel, Lombardi provides convincing textual evidence of his reading of two other female figures in the novel, Tota and Giottina, as "voices from the netherworld, from the dark caves of the earth, [...] the voices of female atavistic revolt" (103). Although theirs is ultimately a doomed rebellion, another female figure, Suna, features in Vannina's eventual emancipation. The most suggestive argument in this chapter is the analysis of the symbolic role of hunting and fishing in which Lombardi relates these two activities to possession and abuse of women.

Lombardi's analysis in Chapter IV ("Fall From Grace: Lessing, Atwood, and the Years of the Backlash") of *The Diaries of Jane Somers* (1984) and *The Handmaid's Tale* (1986) posits these texts as representative of the backlash against feminism. Regret, fear of aging, the body, and decay haunt the protagonist of Lessing's work. Although a career woman, Jane Somers edits a glossy women's magazine, *Lilith*, which betrays its feminist title through a subtle promotion and reinforcement of patriarchal propaganda. Lombardi demonstrates, through a close analysis of Jane's relationships with other characters, how the protagonist has had to prioritize work over family in order to project a stylized image of a successful, liberated woman. Lombardi sees courage in the character's abandonment of her position at the pseudo-feminist magazine, but concludes that "her more drastic connection from the world of the emotions ends the diaries on an extremely bleak note" (138). Drawing upon the publication circumstances of this work (Lessing's use of a pseudonym to publish the novel and the critics' resulting inability to recognize her literary signature), Lombardi makes some concluding remarks on signature and style in

which both the text itself and the body of the protagonist as text are dressed for an audience. In the following section on Atwood's novel, Lombardi shows how Atwood's dystopian future world fully realizes the latent backlash which Lessing's novel hinted at in its conclusion. The chapter presents a thorough summary of the work and discusses the symbolism of dress, colors, and the protagonist's name. After this discussion of symbolism, Lombardi explores the role of language. In its status as the transcription of Offred's oral narrative, the diary is the objective correlative of the female character's exile from the written word.

In the study's conclusion ("A Grandmother's Legacy"), Lombardi addresses the best-selling novel by Susanna Tamaro, *Va' dove ti porta il cuore* and teases out the contradictory ideological discourses inscribed in the narration. In the grandmother's message to her absent granddaughter to "forget her own rationality, dismiss the subversive power of her voice, and let her emotions take over her life" (158), Lombardi sees an echo of Italy's reawakened Conservatism and patriarchally informed ideologies.

In conclusion, *Rooms with a View: Feminist Diary Fiction* is a study rich with close readings of primary texts and theoretically acute analyses of characters, themes, and situations. The lucidity and concision of the textual analysis is, however, sometimes marred by semantic and grammatical errors. A complete bibliography and an index of concepts, authors, and titles ensure effective consultation of the study. While Lombardi convincingly dissects each character's fictional world and identifies the telltale traces of ideologies in that world (Catholicism, Feminism, Marxism, Neo-Conservatism, *et al*), at the end of chapters the transitional leap between these texts and the sociopolitical history of the women's movement is often brusque and/or vague. As Lombardi states in his preface, the view, circumscribed by windows and mirrors and readily available to female diarists, weaves together two discourses. The diaries "bear witness to their internal struggles while reflecting, at the same time, (on) the external world, whose sociopolitical turmoil will be observed, however, from afar" (15). The preface's survey of post-WWII Western women's history and feminist politics is a concession, I think, to the proposition that if each text chosen by Lombardi reflects the evolution of the women's movement across time (resignation, rebellion and backlash), then text and history need to be mutually present on the page. The sociopolitical turmoil cannot, in the end, be observed from afar.

Lori J. Ultsch, *Hofstra University*

Helen Barolini. *More Italian Hours*. Boca Raton, FL: Bordighera, 2001.

In the second half of the 20th century, Helen Barolini (*Umbertina*, 1952; 1979, *The Dream Book*, 1985) initiated, as did Giulia Savarese (*The Weak and the Strong*), Tina De Rosa *(Paper Fish*, 1980), and others, a new trend in Italian-American literature away from the preconceived notion of how Italian-Americans were supposed to behave and write. In 2001, Barolini's latest book, *More Italian Hours*, comes as a welcome addition to this new perspective on Italian-American culture. This in spite of the fact that Barolini, like many other American writers of Italian descent, refuses to be labeled an Italian-American writer, an enriching but limiting label, which, in Barolini's words, provides on one hand a community, and on the other a ghetto. Although it is obvious that any writer must be judged only by the quality of his or her writing, it is essential, in order to appreciate these short stories on a deeper level, to read in them the distinctive features of

a literature that hovers between Italian and American feelings, traditions, and philosophies. In the preface to *The Dream Book* (1985), Barolini herself wrote: "No matter how encompassing our themes and broad our views, *overtones of who we are and how we feel, as formed by our values and history, show up in our work*" (10). This must be our key to reading and enjoying her latest collection of stories.

This perspective is also implicitly suggested by the title that Barolini chose for her new collection of stories, named after Henry James's travelogue *Italian Hours*. By this reference to the 19th-century author of many books about Italy, she imports James's openness to the Italian experience and his passion for penetrating what he calls the magic of Italy. At the same time she colors it through the lens of a 20th-century American woman of Italian descent, who married an Italian poet and lived in Italy for many years. Many of James's views on his Anglo-American heroines in Italy, and on women in general, are implicitly criticized by Barolini, especially in the central and longest story, "Shores of Light." James's gauche, timid, and delicate Daisy Miller (also found in the first story, "Of Sketchbooks and Millers"), the Christina Light who totally ignores her Italian heritage, and the Miniver Cheevy whining for missed chances all appear to us artificial figures with a weak sense of their value and purpose in life. Barolini's women, on the contrary, are fully conscious and strengthened by their struggle to integrate the two sides of their identities. Barolini's typical creation is the proud Matilde, never forgetting and fully enjoying her Italian heritage; or the hippie Connie, glad that she got away in time from Sicily to create her own future; or Michele, the Harvard student who, after the first negative impact with Italy, is reconciled to her grandparents' country, buys a pop-art blouse, and begins a new life; or, finally, Fran the gardener, who in the end chooses to make her lonely life fruitful again and allow her long relationship with Sam to take its course without resisting it.

The addition of "more" to the title indicates to us Barolini's desire to say "more" about Italy, to show both the positive and negative aspects, the virtues and the faults, while James was blinded by his romantic view of the Italy he loved so much. He regretted, for instance, the end of papal Rome and of the Carnival, the pomp and the fun. He could not understand how the heroic will that produced St. Peter had turned into the vulgar taste of the new buildings. He never penetrated the mystery of how Italy could be so bright and yet so sad, and of how Venice's decadence and ruin could appear more brilliant than any prosperity. He could not see the connection between the two and understand the necessity for change. As a stranger, he was not able, however much he tried, to penetrate the mystery of Italy. Although he wrote unforgettable pages about Venice and Rome, he was baffled by the serenity and dignity of the Italians in their poverty, by the beauty among the dirt, by the sensuous optimism in the general misery. Barolini's characters, a century later, understand all this as they are part of it.

Barolini's discourse is not one of weakness and ethnic self-enclosure. Her women characters, although divided at first and hesitant between two cultures, finally find the identity they are searching for, an identity that can integrate all aspects of their past and present lives, their Italian heritage, and their American education. Barolini gives us this perspective as a true insider, somebody who is a product of American culture, education, and environment, but who spent many years in Italy, the country her grandparents had emigrated from. Women in these stories are more sophisticated and independent than men, who, on the contrary, want constant attention and reassurance. Most of the female protagonists need and defend their own space, even if it means sacrificing a loving but

suffocating relationship. Each of the fifteen stories starts with a casual episode that sets off a memory and starts an interior monologue. These minor incidents are objects — a sketchbook, a poster, a packet of lettuce seeds — or situations — the preparation of a Christmas Eve dinner, a day off in Venice — which spark, by association, a stream of consciousness connecting various memories both among themselves and to the present. The plots are thin with very few external events. The action is replaced by a continuous flow of interior developments. The settings are Rome, Venice, or various places in the Eastern United States. The female protagonists are usually highly educated, members of academia, writers, journalists, Fulbright students studying abroad, or artists who search for and usually find in their works personal achievement and self-realization. In this respect, it is indicative what the author says about writing as "a strategy for self-definition," and, in particular, in relation to the Italian and American dual heritage, "writing to reconstruct a self, balancing two visions, and creating an identity *spacious enough to accommodate what is valued from both*." In her stories the protagonists reflect on their destinies, on the difficulty of reconciling their *italianità*, the traditions still evident in food preparation, gardening, special feast celebrations, concern for appearances, and their Italian emotional temperament with their newly adopted American culture, which is often that of their partners in life.

The generational clash, especially between mothers and daughters, is effectively rendered in stories such as "Shores of Light" and "Seven Fishes." Here the tension between the Italian mothers' possessiveness and their daughters' self-reliance and need for independence, instilled by the American way of life, education, and environment, creates feelings of guilt, hesitancy, and a lack of self-confidence. As a result, children often grow distant from their parents and feel embarrassed by them. Mothers in turn are disconcerted by the demise of traditional family values and their children's attitude. Therefore, Barolini's women characters stand on uncertain ground between a mainstream and a minority culture that is not considered as such, between a young, future-oriented, confident civilization where no obstacles seem insurmountable and a centuries-old civilization with its sense of history and its fatalistic philosophy of life. Besides, as Italian-American women already in their forties, holding or striving for positions of responsibility and for high recognition in academia or the publishing world, they find themselves doubly discriminated against. However successful in their professional lives, they sometimes feel they betrayed one part of themselves, the side represented by their Italian name and all that this name involves. In moments of self-reflection, doubts surface and the purpose of life seems lost. This conscience alternating between self-satisfaction and regret is beautifully expressed by Barolini in these stories.

However, Barolini's perspective on life, which we surmise from the different experiences of Americans in Italy, Italians in America, and Italian-Americans in both countries, is finally optimistic. We are left with the sense that the extra dimension and the complexity of their lives, when accepted and integrated, leave the characters much richer and more satisfied. At the end of each story, in fact, the protagonists have an epiphany. The shock of considering themselves against the different background of another culture usually brings them the realization of who they really are. The minimal causes of this awakening are varied. A swollen foot, in "Shores of Light," humbles Matilde and makes her compassionate for other people's frailties. After rejecting her mother's interference in her life and criticizing the latter's fleetness and inconstancy, she misses and sympathizes with her. In a new, more sensitive and perspicacious mood, she decides to send her

mother an encouraging message, pressing her to pursue her early dreams. In "Classic and Good," the first-person narrator, after an unsuccessful encounter with what seemed a promising new partner, realizes that, underneath, he was a bad-tempered Sicilian and not a rational Jewish intellectual as he pretended to be. Even more poignant is the end of "Seven Fishes" when the Italian mother, after preparing the Christmas Eve dinner for the whole family, is left to go to midnight Mass alone. There she realizes that she cannot make others play her game, but must accept them for what they are. Marriage to an American from New England, she thinks, has changed her daughter, and the daughter and son-in-law are now trying to change her life, to force her to marry her beau and settle down. Barolini is showing us how these first-generation Italians, because of the hard process of adaptation they endured, are more flexible and tolerant than their offspring. Parents are often more liberated and human in their restlessness and constant search for meaning than their Americanized children who, by clinging to their newly acquired American identity and their American husbands as to a rock, and repudiating their parents' culture, have acquired stability but lost their diversity and rich heritage.

Barolini portrays with literary finesse and deep insight the special, complex feelings of belonging and estrangement, the conflicts, the questions about one's place in the world, which are common to many ethnic groups in America's pluralistic and multi-ethnic society, but also different and specific to any particular culture. As this is a book based on an earlier and famous book, it requires us to comprehend Italy, its culture, and people on multiple levels. As in a mirror where the reflection of an image from the past clarifies, by superimposition, that of the present, Barolini, through the explicit and implicit references to Henry James and other writers, better focuses the *Italian Hours*' images, giving them a modern relevance. The emphasis here is on the identity crises of modern women, their search for and creation of self, only rendered more difficult in their case by their double identity, their gender, the negative attitude towards them, and their traditional dependence on family authority. Barolini's women are far from stereotyped; they start from their individual feelings as persons and not from any preconceived Italian-American models. Barolini breaks the secret about the family by writing of its real condition in contemporary America. She fictionalizes the tensions between the two cultures.

But not all the stories are about the "epic search of self." There is space for a humorous parody of the know-it-all American wife, transplanted to Rome, who tells her guests what to avoid in order to survive in this "terrible country," in "How to Live in Rome and Loathe It." And there is the sad but insightful presentation of an America old couple's obtuseness and misdirected good intentions before the sight of misery and cruelty in "Ms. Italia." The last story, "Diving in Eternity," introduces opportunely the image of death through the painting of a diver on a Roman sarcophagus. The attitude towards old age, death, and the passing of time is a soothing one of natural acceptance.

More Italian Hours gathers many previously written short stories, composed with literary finesse, a delicate ironic touch, and a profound insight. To readers of *Umbertina* it presents a wider panorama of situations and experiences. To first-time readers of Barolini it provides an introduction to the complex world of Italian-Americans, a very different but truer picture than that presented, for instance, by Mario Puzo in *The Godfather*.

Paola Bielloch, *The College of New Jersey*

Jonathan Usher and Domenico Fiormonte, eds. *New Media and the Humanities: Research and Applications. Proceedings of the First Seminar "Computers, Literature and Philology," Edinburgh, 7-9 September 1998.* Oxford: Humanities Computing Unit, University of Oxford, 2001.

Most students of Italian literature probably judge books that feature the word "computer" in the title not worth their exploration. What could be farther from the emotional and imaginative wellsprings of a novel or a poem, after all, than the sterile logic of disk drives and bits and bytes? But philology — that humanistic discipline which provides a foundation for higher-level literary criticism — employs its own rigorous methods of comparative analysis that are indeed amenable to, and in some cases can be greatly aided by computational processing, in other words, computers. The coin "humanities computing" has been with us for a few decades already and is not unfamiliar to many ears, though its scope and significance are still not widely appreciated. To literary-minded scholars, *New Media and the Humanities: Research and Applications,* the newly published proceedings of the first international "Computers, Literature and Philology" (CLiP) seminar, presents an invitation to become acquainted with some of the philological tools and theoretical approaches practitioners of humanities computing are currently developing, many with direct relation to Italian Studies.

Italy was in fact the scene of one of the earliest humanities computing projects, the *Index Thomisticus*, a concordance with critical edition of the works of Thomas Aquinas that resulted from research begun in the late 1940s by Jesuit Roberto Busa. Yet, as Dante Marianacci, Director of the Italian Cultural Institute in Edinburgh, points out in his foreword to *New Media and the Humanities,* the CLiP seminar held at Edinburgh University on 7-9 September 1998 "connected for the first time Italian Studies to mainstream research in Humanities Computing, establishing robust relationships between Italian research centres and pioneering institutions in USA and Europe" (vi). Since this initial meeting, CLiP has convened each year at a different European university, attracting a stable group of humanities computing professionals to participate in informal presentations and discussion of their methodologies and projects. *New Media and the Humanities* thus preserves the initial parleys of an ongoing, evolving conversation.

Unfortunately, however, the volume includes only the series of edited papers delivered at the Edinburgh seminar without any record of the undoubtedly lively and pointed exchanges among participants. Nevertheless, the collection of fourteen essays gives one a sense of the different directions from which the contributors approached the major themes of textual encoding, editing, and analysis. Editors Domenico Fiormonte and Jonathan Usher distill and recombine these themes in their introduction, but here we simply provide a précis of each of the essays, which fall roughly into three groupings, although the table of contents suggests no such organization: theoretical and practical constructs for understanding the significance of electronic philology, historical and critical perspectives on the development of computational linguistics and humanities computing, and case studies.

In the opening essay, humanities computing veteran Willard McCarty offers high-level perspectives on the discipline. "Humanities computing," McCarty claims, "is centred on the mediation of thought by the machine and the implications and consequences of this mediation for scholarship" (3). Alluding to Busa, he argues that the

computer must not be regarded as "just a tool," but rather as "an agent of perception and instrument of thought," a kind of "mental prosthesis" (3). As such, it shapes what we see and how we see it. When texts are encoded according to a rigorous scheme and then analyzed computationally, the result is a kind of translation of original ambiguities into a brutally simple logic that can at once reveal significant underlying patterns that might otherwise escape detection while throwing into relief the very richness of what cannot be adequately marked up. Francisco Marcos Marín agrees with McCarty that electronic philology is not just a tool limited merely to speeding up certain analytical processes and compiling statistics more accurately. Yet unlike McCarty, he does not propose theoretical models to explain or justify its existence. Instead he describes and classifies directly its processes and results, arguing for its place in intellectual and institutional landscapes based on the new questions and insights it makes possible.

In perhaps the most provocative piece in the volume, Allen Renear, the lone American among the otherwise European cohort, suggests that not enough thought or theoretical attention has been given to "non-critical editing," a term he uses to encompass all but the most formal types of textual editing, and hence also the most common. Especially with the vast and ever-increasing publication of non-critically edited texts on the Web, the cultural consequences are enormous in Renear's view. While marking up texts for presentation on the Web may seem a simple and straightforward task, he points out that literal transcription, or the "literal representation of the linguistic text of a particular document" (29), inevitably involves a complex set of problems. In order to achieve the appropriate balance between "getting the whole text" and "nothing but the text" (28), one must first understand what a text is, to which Renear gives the answer: an "Ordered Hierarchy of Content Objects" or OCHO (27) — a textual ontology that has been used to support strategies such as the Text Encoding Initiative (TEI).

Lou Burnard approaches the problem of encoding "just the text" from a somewhat different angle than Renear. Rather than departing from ontological concerns, Burnard works from a hermeneutical stance that may be specifically characterized as semiotic. Transcription inevitably involves interpretation because of the complex nature of textuality. A text, he points out, is simultaneously an image, a linguistic construct, and an information structure. A hermeneutical point of departure thus comes round to ontological categories in making its circle, so Burnard's theses are not incompatible with Renear's.

Fabio Ciotti approaches the problem of transcription from yet a third angle, namely epistemology. Departing from the premise that transcription is essentially concerned with reproducing the sequence of graphic symbols, Ciotti emphasizes the role played by the transcriber's knowledge and competence in recognizing linguistic codes. From this standpoint, the act of transcribing, or re-encoding a code appears as a primarily epistemic endeavor that can be isolated in practice from metaphysical or ontological concerns. Textual encoding, according to Ciotti, is a theoretical language used to provide access to one set of codes through another.

Shifting to a reader-centered perspective, Claire Warwick asks whether there remains a role for the editor in the hypertext environment where readers have more determination than ever about to how read a text. She answers affirmatively, but argues that role is necessarily changed by the medium. The main difference she sees is that the discrete tasks involved in textual editing are less likely to be performed by an isolated individual than by several working in collaboration. Complementing Warwick's views

with a final theoretical perspective, Federico Pellizzi suggests that theories of discourse elaborated by Foucault and Bakhtin relate well to theories of hypertext since the latter, like the former, place emphasis on the different positions or distance inherent in communicative interactions.

Moving away from the theoretical aspects of textuality and textual encoding, Antonio Zampolli examines in more practical terms the current situation and opportunities for cooperation between computational linguistics and humanities computing, first on a global scale and then particularly in Italy. This is a task which he is uniquely qualified to do, given his continuous involvement in the field of computational linguistics since 1967 and his directorship of the CNR Institute of Computational Linguistics at the University of Pisa. Zampolli traces the parallel but often divergent histories of the two disciplines, pointing out avenues for future cooperation, urging practitioners of computational linguistics and humanities computing to collaborate in the creation of large linguistic repositories and of tools to analyze them. Likewise critical of the isolation of computational linguistics from the concerns of the humanities, Elizabeth Burr advocates setting aside a theory-driven approach to linguistics, which she argues has suffered from a dualistic conception of language based in the analysis of binary opposites, in favor of a data-driven approach, which assumes a functional attitude toward language and focuses on the analysis of corpora of naturally-occurring linguistic productions. A functional stance furthermore introduces an historical perspective that recognizes the evolutionary development of dialects and sociolects, as well as a linguistic knowledge perspective that considers the limits of a speaker's competence. In his essay on "Researching and teaching literature in the digital era," Giuseppe Gigliozzi outlines various initiatives of the Centro Ricerche Informatica e Letteratura (CRILet) at the University of Rome, which he directs, before turning to some theoretical reflections on the methodologies he has employed. In the final section, Gigliozzi offers a series of observations on the situation of humanities computing in Italy, correlating its emergence with the need to define alternative professional profiles within glutted humanities faculties.

Readers less interested in theoretical or professional concerns may wish to turn directly to the last four essays, which offer a variety of case studies. David Robey discusses computerized techniques he has used to analyze the sound features of Dante's *Divine Comedy* and investigate whether patterns of accented syllables and assonance can be correlated with literary devices operating in the poem. In the only non-English contribution to the volume, Massimo Guerrieri discusses a project to present and compare statistically the variant editions of Eugenio Montale's *Mottetti*. Guerrieri's paper will help those less familiar with SGML (Standard Generalized Markup Language) and the TEI understand how they can be used to prepare textual corpora for analysis using tools such as TACT (Text Analysis Computing Tools), developed at the University of Toronto. Staffan Björk and Lars Erik Holmquist, two younger researchers from the Interactive Institute in Gothenburg, Sweden, sketch their development of software to facilitate simultaneous browsing of textual variants. Their work on interface design and screen display issues highlights the importance of devoting attention to these practical aspects of humanities computing in tandem with refining programs to perform computational and lexical analysis. Finally, Licia Calvi describes a hypertext project built around the teaching of postmodern Italian literature at Brown University.

The regrettable absence of a centralized site for CLiP on the Web makes following

the evolution of the annual seminar difficult, though remnants of earlier calls for papers do contain some useful links to further information about participants and their projects. In addition, *New Media and the Humanities* includes a comprehensive list of works cited. More current sources on electronic philology can be found by browsing issues of *Computers and the Humanities* or the archives of the *Humanist* electronic discussion group (both sponsored by the Association for Computers and the Humanities), as well as the journals *Literary and Linguistic Computing* and *Computational Linguistics*.

Christian Dupont, *University of Notre Dame*

Mauro Novelli. *I "saggi lirici" di Delio Tessa.* Milano: Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2001.

Non è facile cimentarsi coi poeti in dialetto del Novecento italiano. Non c'è conoscenza — o addirittura pratica — diretta dei vernacoli che alleggerisca più di tanto lo sforzo interpretativo di fronte al rigore autoriale della poesia moderna, dove i sedimenti connotativi vengono spinti sino alla saturazione. È sicuramente il caso di Delio Tessa (1885-1940), formidabile quanto trascurato poeta del Novecento in milanese, recentemente riedito per la cura magistrale di Dante Isella (*L'è el dì di mort, alegher! De la del mur e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1985 e 1999) a cui dedica ora una densa monografia Mauro Novelli, milanese di formazione schiettamente filologica. (Da segnalare inoltre il profilo introduttivo di Giuseppe Anceschi: *Delio Tessa, profilo di un poeta*, Milano, Marcos y Marcos, 1987.)

Già nell'impianto generale il libro si distingue per il rigore filologico. L'ordine dei capitoli si attiene a una chiara progressione dal dato materiale all'ideologia: un primo capitolo è dedicato alle vicende editoriali ("Alle soglie"), un secondo alla lingua e allo stile ("Il chiodo dello stile"), un terzo alla metrica ("Metri e ritmi"), un quarto allo svolgimento retorico-narrativo ("Modalità narrative") e un quinto appunto all'ideologia generale di Tessa ("Una parabola ideologica"). Seguono un'interessante appendice documentaria (due corrispondenze giornalistiche di Tessa, una scaletta del programma di una serata di letture pubbliche di poesia dello stesso, due cronache di tali serate) e un'ampia e dettagliata bibliografia. Il libro è sicuramente l'esito felice di un lungo e preciso lavoro di schedatura e di ricerca, che sicuramente trova il suo trattamento adeguato nella suddivisione dei capitoli. L'analisi testuale ne esce un po' sacrificata, ma sia l'editore sia la collana fanno pensare a uno strumento destinato a chi già abbia confidenza con Tessa e con la sua lingua (tant'è che i versi milanesi non vengono tradotti).

Il primo capitolo descrive molto bene le vicende editoriali e le scelte di Tessa sui testi da includere e da escludere. (Convince la tesi di due periodi essenziali di composizione, 1909-1912 e 1929-1936, anche se le eccezioni individuate, penso io, andrebbero trattate in quanto tali e motivate di conseguenza.) Già nelle scelte emerge un Tessa che non si concede ai gusti consolatori dominanti della poesia in dialetto dell'epoca, ma insegue un suo rigore personale, a volte esasperato nelle pagine di didascalia per la pubblica lettura (e Tessa era un ricercato conferenziere e lettore in pubblico). Il resoconto e l'analisi delle differenze tra progetti autoriali ed esiti editoriali mette in luce molti aspetti importanti di un lavoro poetico isolato e solitario, esigente e preciso. Convince meno, invece, il voler far perno su alcuni testi centrali portati a termine nella maturità e relegare gli altri — i testi giovanili, ma anche gli autocommenti — alla

periferia delle ipostasi di ordine inferiore. Emerge l'esigenza storicista e idealistica di voler fissare a tutti i costi i tratti coerenti di un autore in pochi componimenti rigorosi "non annegati nella disomogeneità dei libri che a lungo li hanno tenuti imprigionati, lontani dal grande pubblico come dalla miglior critica" (16). È chiaro che Novelli vuole riscattare Tessa dal silenzio di tante autorità critiche, Contini in prima fila; e in ciò ha tutte le migliori ragioni del mondo. Sarà però opportuno continuare il lavoro critico secondo altri presupposti, senza aver paura delle incoerenze e delle contraddizioni dei testi, che forse li rendono ancora più interessanti.

Resta fermo comunque, quello sì, il rigore tessiano dello stile e la scelta del dialetto come rifiuto dello iato sociale tra popolo e borghesia, analizzato in maniera eccellente nel secondo capitolo. Novelli riferisce che il milanese di Tessa tende a una mimesi immediata ricercata attraverso la testimonianza diretta. L'"unico maestro: il popolo che parla", come recita l'introduzione dell'autore a *L'è el dì di mort, alegher!*, ha il suo corrispettivo in un quaderno-calepino di espressioni registrate dal vivo e quindi intensamente mimetiche. Da ciò il lessico specifico, la toponomastica precisa e insistita; da ciò anche la polifonia, la concomitanza di più registri, analoga a quella di Gadda, come già notava Isella, e che il libro indaga con dovizia di particolari. Novelli però distigue tra plurilinguismo ed espressionismo: non sono sinonimi, anche se in Tessa si trovano entrambi. L'espressionismo tessiano, secondo Novelli, è nella ripetizione dei termini, nella frammentazione della sintassi e nell'inconclusività, cioè nelle forme in cui la tradizione orale viene rivisitata dall'interno e messa a dura prova dal contrasto con la modernità; è il precipitato della tradizione orale in un'epoca dove la piena percezione non è più permessa (come nota giustamente Novelli, Benjamin è *de rigueur*). A questa frammentazione si accompagna il senso della durezza del dialetto milanese come armonia della dissonanza, coerente con la cultura musicale aperta e aggiornata di Tessa. La musica è evocazione visionaria che sfocia in un gusto (quasi feticista, direi) per la parola, da cui la predilezione per un Ungaretti "tutto musica e suono"; ne fa fede l'inventario di espressioni provvisto in calce.

Coerente e complementare con le conclusioni sull'ornato e sullo stile è l'indagine sulla metrica nel terzo capitolo. Dopo la prima fase di apprendistato, Tessa abbandona gli strumenti tradizionali dei verseggiatori milanesi e piglia la sua strada, a volte cimentandosi col verso libero, rinsaldato casomai da rime interne di connessione, e a volte rivisitando e svuotando dall'interno la stessa tradizione impiegata prima. Sembra essere il caso di "Caporetto 1917", in cui Novelli legge il rovesciamento carnevalesco delle consolatorie quartine di settenari di tante "bosinate" anche di Tessa stesso; dietro altri recuperi scorge invece la tentazione dell'endecasillabo-settenario leopardiano. *Ergo* la classificazione: a) testi dalla stroficità regolare, b) testi costanti nel verso, ma senza strutture strofiche riconoscibili. La conferma della mancata concessione all'oralità e alla cantabilità trova conferma in un puntuale conteggio metrico, spinto a volte al tecnicismo esasperato e poco leggibile, anche se pieno di riscontri importanti. È questo, secondo me, il punto dolente del libro: il metodo e l'impianto strettamente filologico già nell'ordine dei capitoli ha sicuramente il vantaggio di render conto con chiarezza del lavoro di ricognizione dei materiali e delle linee ricorrenti, ma spesso si disperde in frammenti di citazioni testuali che con fatica si riconnettono al testo intero, alla sua collocazione storica, alla sua interpretabilità.

L'uscita dalla stilistica e dalla metrica in senso stretto porta alla valutazione ben più agevole — e, per chi scrive, più interessante — delle modalità narrative, nel quarto

capitolo del libro. Non si può non essere pienamente d'accordo sull'analogia del rapporto Tessa-Porta a quello Gadda-Manzoni: alla devozione verso il modello tradizionale di ragionevolezza critica si accompagna e si sovrappone la consapevolezza del non poterlo applicare; da questo deriva la lacerazione della modernità. Novelli ipotizza un paragone con le forme della narrazione cinematografica, anche sulla scorta dell'amore di Tessa per il cinema e la pratica di recensore sull'*Ambrosiano* e sul *Corriere del Ticino*: è un invito d'eccezione all'approfondimento. Il principio dialogico e, per così dire, romanzesco, individuato nel presente indicativo come tempo di attuazione e non di commento, dà una chiave di lettura fondamentale dei testi e della molteplicità dei piani narrativi. Già qui si mette in rilievo il livello di esistenza e di espressione dell'io, che nella sua solidarietà col lettore ideale/narratario non ha nulla di lirico; al contrario, è grottesco, realistico (e in questo è forse lontano dal Delio Tessa storico). La poesia ha quindi un valore del tutto segnico, di realtà ricostruita in virtù di una sua significatività testuale, per cui "tutti gli esistenti chiamati in causa vengono immancabilmente investiti da una fortissima carica simbolica. Per Tessa, come già per Baudelaire, a contatto con la modernità urbana tutto 'devient allégorie'" (150). La Milano del regime, in continua trasformazione verso i modelli più funzionali al razionalismo capitalista, resta fuori e lo spazio della poesia diventa uno spazio privato del poeta-*flâneur* e dei suoi personaggi, felici al di fuori del processo produttivo (vecchi e bambini), schiavi di esso infelici e consapevoli (prostitute, operai, soldati) o felici e inconsapevoli (contadini intontiti). Lo spazio della poesia e della creatività diventa allora uno spazio privato, uno spazio rimosso, personale, pensato.

Il conflitto con la modernità trova il suo svolgimento completo nel quinto capitolo, che illustra lo scetticismo estremista e allo stesso tempo conservatore di Tessa, molto probabilmente ispirato dalle dottrine di Tolstoj, molto diffuse nell'Italia dell'epoca. Ma la vera assonanza è di certo con Baudelaire. Nei due autori si riconosce lo stesso rapporto contraddittorio e conflittuale con la modernità. Le ben note elucidazioni di Walter Benjamin potrebbero benissimo valere in tutto e per tutto anche per Delio Tessa.

In "Caporetto 1917" lo shock della folla ci riporta alle pagine dei *Passages* di Benjamin, con la descrizione della folla in preda alle dinamiche manipolatorie della modernità industriale, di fronte a cui Tessa rimane scettico e avverso. Per Tessa la folla è complementare alla svolta al razionalismo utilitaristico dei ceti medi, cooptati dal potere fascista, che ha cancellato la quiete liberale della Milano artigiana e piccolo-borghese per farne una società divisa in capitalisti e socialisti, padroni e lavoratori egualmente manipolabili. Traspare un Tessa più crociano che gobettiano, che tolstoianamente guarda all'arte come possibilità di redenzione, ma allo stesso tempo intuisce nelle forme della modernità l'ambiguo atteggiamento verso le masse: urto rivoluzionario da un lato, cooptazione del capitale dall'altro. Lontano da tutto questo sta il poeta, l'ultimo uomo del mondo, il reietto sociale non integrabile nel sistema produttivo. Come afferma Tessa medesimo: "[...] all'uomo normale non resta che guardarlo da lontano; fuggirlo quando è vivo, studiarlo quando è morto" (209) .

Nonostante le difficoltà di cui s'è detto, il libro di Novelli è uno strumento molto importante e un indubbio stimolo alla lettura e allo studio di Tessa. I primi capitoli sono utilissimi per l'elucidazione dei problemi più strettamente legati alla lingua; gli ultimi, anche se a volte discontinui e frammentari, aprono verso ipotesi critiche forse cruciali e di certo da verificare. Sono i segni di un'altra orbita; sta a noi, fatte salve le opportune cautele di lettura, seguirli.

Andrea Malaguti, *Columbia University*

Valeria Finucci and Kevin Brownlee, eds. *Generation and Degeneration: Tropes of Reproduction in Literature and History*. Durham: Duke UP, 2001.

The evocative title of this collection of essays edited by Valeria Finucci and Kevin Brownlee, *Generation and Degeneration*, is more than a clever play on words. Generation and degeneration, whether as rhetorical figures, historiographic devices, and/or textual traditions, dominate the ten essays that make up the volume, incessantly underscoring the prolific bond between making and unmaking, producing and destroying, continuity and interruption. Thus, the term "reproduction" in the book's subtitle is understood in a very wide sense. In Finucci's and Brownlee's book, it can refer, rather literally, to the biological conception of Jesus or of Tasso's heroine Clorinda in their mother's womb, but also, more metonymically, to the representation of menstruation and the clitoris in different discourses, to the literary genealogy of women and men writers, or to the historical descent of western medicine.

The authors of the ten essays are literary critics, historians, and scholars of religion. Most of them write from a perspective influenced by feminism and cultural studies; all go beyond the traditional boundaries of their particular discipline. Yet, among the pleasant surprises of this book, and certainly one of its many strengths, is that although the topics covered span from classical antiquity to the Renaissance and even into the eighteenth century, from Greece and Asia Minor to Italy, Spain, and England, from textual criticism and literary analysis to the history of medicine and of ideas, the volume presents itself as singularly unified and coherent.

As every one of these essays was a captivating read, I must at least briefly introduce each one. The first part of the book is titled "Theories of Reproduction" and contains two essays. Through a close reading of fourth- and fifth-century sources, Elizabeth Clark details the polemic between Augustine and Julian of Eclanum on original sin, and its implications for the reproduction of human beings, and especially for the conception of Jesus. Valeria Finucci employs a Freudian-Lacanian lens to draw a historical and cultural outline of the construction of maternal and filial monstrosity in Tasso's *Gerusalemme liberata*, and in Renaissance Italy more generally. The second part of the book, "Boundaries of Sex and Gender," is made up of three essays. Dale Martin examines, in a straightforward and convincing historical account, the connections between two aspects of gender construction in Greco-Roman culture: sexual asceticism and male menstruation. He concludes that, despite the monolithic appearance of the Greco-Roman standards of manhood, it is precisely ambiguity that gave the ancient ideology of masculinity much of its power. Gianna Pomata's related essay on menstruating men is boldly original, and likely to change the way we interpret ancient and early-modern constructions of the female body. As Pomata makes clear, the phenomenon of the menstruating male in the Renaissance and through the eighteenth century shows us doctors who understand male bodily functions through the model provided by the female menstruating body, against the more widely accepted historical understanding that the ideal body type, up to the end of the eighteenth century, was male. In her reading of seventeenth-century travel narratives and anatomical texts, Valerie Traub disarticulates the connection between the clitoris and the lesbian (central to Freud's account of lesbianism as an infantile stage of sexual development), and, more generally, she deconstructs the ultimately essentialist equation between body part and embodied desire,

and of embodied desire and erotic identity.

The third part of the volume, "Female Genealogies," presents Marina Scordilis Brownlee's essay on María de Zayas, a seventeenth-century Spanish writer of transgressive fiction, and Maureen Quilligan's analysis of the print history of Elizabeth I's translation of Marguerite de Navarre's work. "The Politics of Inheritance" is the title of the last part of the book. Nancy Siraisi's contribution is a historical essay on the role of Egyptian medicine in sixteenth-century constructions of medical history at the University of Padua. This genealogical interest was motivated both by the humanistic search for the most ancient and purest medical wisdom, and by the political and economic environment of a university city so geographically close to Venice. Kevin Brownlee's essay also deals with genealogies, this time literary rather than medical ones: the response to and levels of acceptance of, or rebellion against, the cultural hegemony of France in Brunetto Latini's *Il Tesoretto*, the anonymous *Il Fiore*, and Dante's *Commedia*. According to Brownlee, the *Commedia*'s denial of the canonical status of the *Romance of the Rose*, in favor of an italo-centric genealogy, epitomizes Dante's rebellious reaction to French culture and power in general. Brownlee's essay subtly yet persuasively underscores the political force of literature, and the importance of genealogy and reproduction in the acquisition of that power. Finally, Peter Stallybrass's essay on ghosts of the Renaissance English stage examines the materialization of genealogy through the figure of the theatrical ghost. He probes, that is, the connections between clothing (especially armors), the body, and memory, as well as the slippage, within traditional genealogy, between these elements and the identity of the male subject.

Generation and Degeneration accomplishes several admirable goals at once. First of all, it makes an important scholarly contribution to the growing interdisciplinary field of the study of reproduction. It brings together excellent examples of different disciplines and approaches. Through its plurivocality, it invites the reader to make connections, realize continuities, and accept divergences between the construction of generation and degeneration in several countries, disparate historical periods, and diverse discourses: literary, medical, theological, philosophical, historical, and artistic. It is not an easy book, though some essays are more lucid than others. For example, Dale Martin's and Gianna Pomata's essays were particularly well-written and approachable even for the non-specialist, while Valerie Traub's and Maureen Quilligan's articles were more demanding in terms of theoretical jargon and historical contextualization, respectively. Because of their intrinsic interdisciplinarity, most of the essays in this collection will provide an enriching and stimulating read for anyone interested in the topics of generation and degeneration, regardless of the reader's historical and/or geographic area of specialty.

Cristina Mazzoni, *University of Vermont*

Franco Nasi, a cura di. *Intorno alla via Emilia: Per una geografia culturale dell'Italia contemporanea. Atti del convegno La Via Emilia. Cultural Journeys through Contemporary Italy*. Italian Cultural Institute, Chicago, University of Chicago, 11-13 maggio 2000. Boca Raton, FL: Bordighera Press, 2001.

Nel maggio del 2000 si è tenuto a Chicago un interessante convegno, *La Via Emilia. Cultural Journeys through Contemporary Italy*. Si è inaugurata così una serie di incontri sulla cultura dell'Italia contemporanea, che nell'intento dei curatori dovrebbero avere per argomento via via una zona specifica del nostro territorio. Questo primo incontro ha

avuto un seguito recentemente con la Sardegna quale argomento chiave. Sembra quindi essere un percorso di interesse per vari studiosi, perlomeno nel senso dato a tale iniziativa, quello di aprire un itinerario culturale e letterario che ci accompagni in varie regioni italiane. Penso che negli atti del convegno sia evidente la riuscita di tale progetto, persino a chi non ha potuto parteciparvi: mostrare cioè una regione, o in questo caso più precisamente la regione denotata e connotata da un'antica strada consolare (il cui tracciato era tra l'altro preesistente ai tempi romani) e inoltrarsi nei territori al di qua e al di là di tale strada che registra da secoli la cultura nella pianura del Po. Inoltrarsi in tutti i sensi e in tutte le direzioni: si va da Piacenza a Rimini (ad eccezione dell'intervento di Davide Rondoni), attraversando la bellissima strada che raccoglie intorno a sé una miniera (certo esplorata, ma comunque ancora ricca) di esempi dell'arte italiana. Il percorso riguarda l'arte, si scandaglia fra i meandri delle industrie e del loro complesso rapporto con l'espressione artistica, nella musica (classica e leggera, Verdi e Ligabue), nel cinema (dovrebbero dichiarare l'Emilia una "zona protetta" della nostra Penisola), nella poesia, nella prosa e nelle arti visuali. Insomma, quella di analizzare la via Emilia rappresenta un'ottima scelta iniziale per un percorso che segna solo l'inizio di tale esperimento di collaborazione fra l'Istituto Italiano di Cultura di Chicago e istituzioni universitarie italiane e statunitensi.

Trovo assolutamente necessaria l'esistenza di convegni di questo tipo, cioè tematici, ma non nel senso usuale dato al termine. Il termine "tematico" deve essere inteso come un pretesto, come possibilità di dare (finalmente) un indispensabile andamento sincronico degli interventi nel campo che si usa definire studi culturali. Gli interventi, si è detto, sono tra i più vari: Marco Belpoliti traccia un'ipotesi sul sentimento della letteratura padana, appunto la "poetica del magone"; Rebecca West parla dei suoi incontri con autori "padani"; Daniele Benati porge un omaggio a Raffaello Baldini; Adria Bernardi spiega la difficile arte del tradurre autori di questa zona; Alberto Bertoni analizza poesie legate alla Via Emilia come anche Davide Rondoni. Narratori come Tondelli, Celati, Guerra, Malerba, o giovani poeti come Gianfranco Lauretano, Francesca Serragnoli, e Antonio Riccardi vengono ripresentati alla luce di questo itinerario; Walter Valeri descrive con grande lucidità il grande cantiere della sperimentazione teatrale emiliano-romagnolo, con le esperienze delle Albe, della *Societas Raffaello Sanzio* e delle sperimentazioni multi-etniche del *Teatro delle Albe*; il regista Davide Ferrario e Luca Caminati tracciano delle coordinate sul cinema e la musica, Barbolini su musica e letteratura; Sarah Hill ci illumina sui paesaggi che la fotografia di Luigi Ghirri inquadra con grande bravura. È questo il genere di lavori che ci consente, contro le critiche di un lamentabile assorbimento degli studi filologici e letterari nel campo di quegli culturali, di afferrare assai meglio il senso di un prodotto letterario quando viene inserito nel contesto geo-sociale della zona dove tale produzione intellettuale è la fonte dello stesso. Esiste, ed è sempre esistita, l'urgenza di capire il contesto socio-politico di un'opera letteraria, ma essa si fa più evidente particolarmente quando questa opera si interroga e si presenta davanti a un pubblico di non-italiani, come nel caso di chi insegna e fa ricerca fuori dai confini del paese. Troppo spesso infatti si leggono analisi su lavori italiani (ma credo sia un problema comune a tante realtà) assolutamente ignare della cornice culturale che racchiude e dell'*humus* di cui tali opere si nutrono. Unica riserva, forse, è la seguente: siamo sicuri che ovunque potremmo trovare tale ricchezza di autori e artisti, di idee e movimenti, di tendenze e fervori culturali? In tutta onestà non mi sentirei di rispondere affermativamente. Resta il fatto comunque che questi atti riflettono una pienezza di

intenti e una bravura nella scelta degli argomenti trattati dai diversi relatori da meritare un'attenta lettura, piacevole ed informativa al tempo stesso.

Con questo non dico che i vari interventi siano tutti allo stesso livello. Si va da attentissime e brillanti analisi, come quella del territorio di Davide Papotti, oppure quella sul rock emiliano e la sua mitologia di Roberto Barbolini, ad altre che effettivamente sono più degli atti di presenza nell'argomento e che non lasciano il segno.

La nota introduttiva di Franco Nasi situa geograficamente l'antica strada consolare, affidandosi anche all'ausilio, ricercato quasi con affetto, dei grandi autori (Guareschi, Zavattini), e attraversa temi ed abitudini di chi vive da un lato e dall'altro della via. Centri storici e periferie del non-luogo oggi caratterizzando coem ricorda il curatore del volume, gran parte della pianura padana. Ma lo scopo del convegno non era quello di fare il punto della situazione, bensì di riunire coloro che, in modi e generi diversi, si occupano di questa zona, la cui comune caratteristica, trovata "sconfinando fra le arti" appare essere la forza disorientante che ne governa il lavoro.

La relazione di Davide Papotti, studioso di geografia presso l'università di Padova, "Emilia-Romagna: variazioni geografiche su un'identità culturale regionale", costituisce il prologo quasi d'obbligo alla raccolta di saggi. La relazione di Roberto Barbolini, "Dagli Appennini alle Honda: raccontare tra la via Emilia e il rock", splendida mitologia del rock in Emilia, traccia un interessantissimo *excursus* del rock emiliano, tra i vagabondi sperduti nella pianura delle balere alla Casadei e dello sballo degli *Altri libertini*: inquietudine motoria e bisogno di "far tana" sia pure dopo fughe e ritorni. Da Delfini a Tondelli, questo è lo splendido affresco di uomini profondamente inseriti nel loro contesto territoriale e proprio per questo desiderosi di altri spazi. La nobiltà di tale regione appare intatta in questo ritratto a tutto tondo della sua arte. O meglio, quasi a tuttotondo, perché, duole dirlo, ad eccezione di West, Hill e Adria Bernardi, tre donne che però parlano di Guerra, Baldini, Celati e Ghirri, questo ritratto sembra apparentemente priva di donne, autrici, scrittrici, artiste, critiche, registe, anche se si esplicita e si evince al suo meglio proprio in questa esaltazione dell'espressione artistica in tutti sensi: la voce, il bel canto, il tatto e il palato, la vista.

"Fuori e dentro il borgo": penso che il cantautore Ligabue (ma anche regista, scrittore, ecc.) abbia ragione a parlare dell'Emilia in questi toni: centro e periferia, margine di cosa? Margine di quale realtà? Una realtà settentrionale, legata alla regione (e se parliamo di regione, parliamo solo dell'Emilia, o includiamo la Romagna di *Rimini*, e quella magari delle vacanze estive dei personaggi del Bassani degli *Occhiali d'oro*?), oppure una realtà diventata internazionale come quella di Antonioni e dei suoi emblematici film come *Deserto rosso*, in cui paesaggi diventano nature morte alla Morandi? Pure essendo ben legato alla sua via Emilia, quello emiliano rappresenta un mito culturale per molti di noi perché è una cultura mai avversa alla sperimentazione (*il verri*, *frigidaire*, *il cannibale*, *Dylan Dog*, "Ricercare" ecc.) e pure vicina alle sue radici di terra di aromi naturali, di mosto, di nebbia. Da cui tutti dovrebbero trarre ispirazione.

Stefania Lucamante, *The Catholic University of America*

Marco Bertozzi. *L'immaginario urbano nel cinema delle origini: La veduta Lumière.* Bologna: CLUEB, 2001. Pp. 259.

Hans Robert Jauss's seminal essay, "Literary History as a Challenge to Literary Theory" provided a programmatic statement for reception studies and contributed to a paradigm

shift in literary and cultural studies. In cinema studies, a similar paradigm shift took place beginning in the late 1970s with a turn toward history and an increasing interest in questions of reception. Mounting a challenge to grand theory, and seeking to re-invigorate a field dominated by auteur criticism and by textual studies of a limited and seemingly ossified canon, a group of international film scholars began to focus on early cinema. The results over the past two decades — as measured by the production of new research, by the establishment of new research agendas, and through the re-examination of received knowledge — have been nothing less than phenomenal. This remarkable renewal of interest in "silent film" on the international level, with a particular emphasis on early cinema, has also helped to propel a wide array of academic conferences and associations, ambitious archival projects of film restoration as well as an increase in public screenings of early films, whether in local cinemas with live piano-accompaniment or through government-sponsored programs intended for national television audiences.

Contributing to this flowering of historical scholarship, Marco Bertozzi's well-researched and carefully organized study, *L'immaginario urbano nel cinema delle origini: la veduta Lumière,* reflects the interdisciplinary nature of the field and meets the challenge that such an undertaking entails. Combining architectural history, cultural theory, and visual analysis, Bertozzi traces the interaction between representations of the city pre-dating the emergence of the cinema with those produced by the Lumière operators in the final years of the nineteenth century. The corpus of this study is formed by the Lumières' *vues* — "views" or "vedute" as they are known in Italian: brief fifty-second films of urban spaces filmed by those intrepid pioneers of the *Cinématographe.* Bertozzi analyzes these texts within the context(s) of pre-existing forms of visual representation. In the process, he provides both a synthesis of previous scholarship, which is vast, and an original contribution to the expanding international discourse on early cinema.

In the first part of the book, the author describes the historical and theoretical premises of his research. Bertozzi locates his study within the social-cultural parameters of the "cinema of attractions" as theorized by Tom Gunning and André Gaudreault: "Esemplare è la ricerca di Tom Gunning sul concetto di *cinema delle attrazioni*, con il quale i primi tempi del cinema vengono osservati in relazione ai più vasti fenomeni della modernità e del consumo. La messa in crisi di modelli storiografici precedenti avviene attraverso un'attenta analisi dei cambiamenti sensoriali indotti dall'avvento della civiltà industriale, analizzati nel sistema planetario delle nuove communicazioni di massa" (16). He also notes the importance of the work of Noel Burch on the relations between cinema and society, as well as such film historians as Ian Cristie, Richard Abel, and Gian Piero Brunetta, whose *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière* (Venezia: Marsilio 1997) has helped to establish the research tradition to which Bertozzi seeks to contribute: "[...] una storia della visione con apparecchio che prima dell'avvento del cinema struttura un mercato comune delle immagini e degli immaginari" (17).

Working in collaboration with the team that organized the famous Lumière retrospective held in Lyon in June of 1995, Bertozzi organizes his study around the close analysis of some 430 *vues*. The selection of these particular texts from within the entire Lumière production — of some 2,000 "films" 1,408 are extant (126n) — was guided by the following criteria: "La scelta delle opere è stata effettuata incrociando esigenze diverse, innanzitutto iconografiche. Fondamentale si è rivelata la raccolta fotografica

realizzata dall'équipe Lumière [...] nella quale ogni opera in catalogo è testimonianza della riproduzione a stampa di un fotogramma. [...] Osservare soggetto e composizione del quadro attraverso una riproduzione fotografica risulta dunque un primo, rappresentativo, strumento di selezione" (26). The second and third criteria of selection are described as follows: "[...] l'importanza di campionare tutte le sezioni del catalogo (quelle che oggi, con larga approssimazione, definiremmo i generi) garantendo la possibilità di osservare la rivelanza quantitativa e la pregnanza qualitativa della rappresentazione urbana nei confronti dell'intera tassonomia Lumière. Un terzo criterio ha riguardato infine la presenza di città simbolo, luoghi che nonostante l'ancor fragile tessuto ermeneutico d'inizio lavori, pareva risultassero 'non indifferenti' all'indagine. Con una sorta di rete a maglie variabili ho dunque scandagliato le vedute coloniali, le principali città europee ed extraeuropee, nonché la totalità di vedute disponibili per Parigi, per le città italiane e per quelle degli Stati Uniti d'America" (26).

To theorize the existence of an "urban imaginary," Bertozzi, while drawing on a variety of sources, relies primarily on concepts made familiar by Jacques Le Goff. The French historian's characterization of the medieval city, for example, has been extended by Bertozzi to serve in a modern context: "[...] l'immaginario urbano è dunque quell'insieme di rappresentazioni, di immagini e di idee, attraverso le quali una società urbana [...] costruisce per se stessa e per gli altri un autopersonaggio, un autoritratto" (36).

After delimiting a textual corpus and explaining the critical and theoretical frameworks to be employed, Bertozzi, in the second part of the book entitled "Alla ricerca delle origini," traces the iconography of the city through various technological means of representation. The optical devices and means of projection discussed include the *camera obscura*, the pantascope, *il mondo nuovo*, the magic lantern, the panorama, the diorama, and the photorama. Once considered (reductively) to constitute a collective history of "pre-cinema," these technologies of the visible are receiving widespread attention today from numerous scholars in diverse disciplines working in different national contexts. Bertozzi's successful synthesis of this scholarship regarding "views of the urban" serves as background for his own attempt to illuminate "qualche 'modello di città' fra gli avamposti del *Cinématographe*" (63).

The second chapter of the second part of the book also traces the complex historiography of the technological developments leading to what used to be called the "invention" of the cinema. Here Bertozzi joins other scholars such as Guy Fihman, for example, in calling for a re-conceptualization of the origins of cinema: "[...] l'urgenza di passare a una concezione plurale della storia dell'invenzione, tracciando una nuova *storia delle storie*: rianalizzare l'impresa dei pionieri non significa più far emergere la figura dell'unico e solitario inventore ma la complessità del quadro scientifico-spettacolore e la necessità socio-culturale del cinema come esigenza immaginifica" (111). As Bertozzi puts it succinctly, "Definire il vero cinema e il vero inventore resta essenzialmente esercizio di fede nazionalista" (116).

The third part of the book, "La città Lumière," is organized into three chapters: 1) "Geografie del vedere dinamico," 2) "Urbanistiche sottili," and 3) "Riflessi." In this section, Bertozzi takes us deeper into the specific history of the Lumières and their contributions to the history of cinema. For example, relating how the French company varied its programs according to the needs and interests of different audiences, Bertozzi provides the following insight into the dynamics at play in a northern Italian context:

"Anche in Italia, dopo le primissime proiezioni in cui prevalenti dovevano essere le vedute francesi, i programmi subiscono un duplice processo di espansione: da un lato di internazionalizzazione, dall'altro di localizzazione. Dal 20 al 26 dicembre 1896 il programma del Cinematografo Lumière di Via Po, a Torino, prevede 'projezioni' come *La danza serpentina del Trewer di Londra; Macchiette torinesi; Piazza Carlo Felice – Torino; Le LL.MM. il Re e la Regina al R. Castello di Monza; la Fontana di Trevi – Roma*, ecc. Nessuna veduta francese è in programma" (135).

Our own historical moment, marked as it is by globalization, by new media of communication and by new visual technologies, shares affinities with the technological plurality and transnational cosmopolitanism within which early cinema emerged. The IMAX theatre, digital cinema, interactive video, virtual reality, the World Wide Web all "re-mediate," in Jay David Bolter's and Richard Grusin's formulation, earlier media and technologies of the audio-visual, most notably cinema, radio, television, illustrated magazines and newspapers (*Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: MIT, 1999). In a similar fashion, as the recent 7th International Domitor Conference held in Montreal on "Early Cinema: Technology and Apparatus" (June 18th to 22nd, 2002, *Cinémathèque quebécoise*) served to demonstrate, early cinema re-mediates pre-existing technologies and communications media such as those discussed by Bertozzi and a host of other scholars.

These analogies linking the present with the past pose a challenge to the parameters of film studies. They also help to explain in part why the study of early cinema has become so popular today. Monographs like Bertozzi's, while focusing specifically on the Lumières' relationship to centuries-old traditions of "framing the city" through a host of optical devices, open onto broader questions concerning culture, technology and history. Bertozzi's work also includes a bibliography of some twenty pages that provides an overview of the topic in its diverse disciplinary manifestations, ranging from visual anthropology, sociology and urban studies to painting, literature and philosophy.

Contributing to an ongoing re-examination of the visual apparatuses and screening practices of the past from the perspective of the present, Bertozzi's *L'immaginario urbano nel cinema delle origini* is highly recommended for film scholars, for students of film history, and for anyone else interested in following the fascinating scholarship on early cinema.

John P. Welle, *University of Notre Dame*

Sheryl Lynn Postman, and J. Jelí Hernández, eds. *Cinema and Multiculturalism. Selected Proceedings*. New York and Ottawa: Legas, 2001. Pp. 128.

Cinema and Multiculturalism è una scelta di saggi presentati all'omonimo simposio tenutosi nel marzo 1998 presso il Dipartimento di Lingue della University of Massachusetts, Lowell. La raccolta comprende in tutto undici interventi di varia lunghezza, preceduti da una prefazione ed un'introduzione dei curatori. Alla base del simposio e della raccolta, afferma Postman, era l'intenzione di discutere ed analizzare l'utilizzo del cinema nello studio del multiculturalismo come veicolo ideale nella trasmissione di concetti culturali, razziali, etnici e sociali alla popolazione studentesca odierna. Il primo saggio – e discorso d'apertura del convegno –, dal titolo "Screen As Window/Screen As Mirror, Cinema as an Interdisciplinary Field of Studies", è opera dello scrittore e scenografo Giose Rimanelli. Rimanelli presenta il saggio in forma di una

conversazione immaginaria con un altrettanto immaginario amico scenografo italiano, cui Rimanelli si rivolge per consigli su come insegnare corsi sul cinema. L'amico Pico Piccolini, soprannominato fellinianamente "Mirandolino", inizia una chiara e lucida disquisizione sull'essenza del cinema ed i requisiti necessari per esserne uno studioso. Tale disquisizione è suddivisa in tre parti: il cinema come quintessenza di tutte le arti; il cinema come creatore di un nuovo tipo di studioso; il cinema come campo di studi interdisciplinari.

L'ottimo saggio di Rimanelli rappresenta una specie di modello critico che si ripete attraverso il resto della raccolta, ovvero l'esporre la materia in chiave accessibile allo studente universitario medio. Ciascuno dei saggi affronta il proprio argomento da un punto di vista schiettamente didattico. Esemplare in questo senso è il secondo saggio proposto dalla raccolta, "Film as a Tool for Teaching Multiculturalism, Philosophy and Politics: The Case of *Independence Day*" di Jane Freimiller e Jeffrey Gerson. In esso i due studiosi partono dalla premessa di un loro corso interdisciplinare, "Politics, Philosophy and Film", in cui il summenzionato film si è dimostrato una miniera di discussioni studentesche, tanto da venir ribattezzato "a blockbuster of a teaching tool" (34). L'intervento successivo si concentra sulla dinamica tra cinema e storia dell'arte, "Ut Pictura Kinesis: Painting as Film, Film as Painting" di Liana De Girolami Cheney. Il saggio esamina l'influsso di movimenti artistici dominanti sul *design* visivo e la percezione tematica del cinema del ventesimo secolo, analizzando in particolare tre film che ricreano vite di pittori: *Lust for Life* (1956), *Vincent and Theo* (1990) e *Moulin Rouge* (1986). Il quarto intervento è quello di Mario Aste, "Teresa Sant'Angelo, Italian Sausages, Anorexia, and Holiness in *Household Saints*". Il saggio di Aste analizza il film di Nancy Savoca del 1993, concentrandosi dettagliatamente sull'obbiettivo della protagonista Teresa: diventare una santa attraverso l'astensione dal cibo ed una vita di abnegazione.

L'articolo successivo s'intitola "American Twist: The Remaking of a Femme Fatale" di Joseph Garreau, in cui lo studioso esamina le somiglianze e le soprattutto le differenze tra *Nikita* di Luc Besson (1990) ed il suo remake hollywoodiano *Point of No Return* di John Badham, del 1993. Garreau si concentra soprattutto su come in entrambi i film i registi replicano i preconcetti dell'essenza della femminilità nelle proprie culture, quella francese di Besson e quella americana di Badham. Segue l'intervento di Barbara Langell Miliarus, "Symbolism, Surrealism and Sexuality in John Duigan's *Sirens*", in cui la studiosa esamina il film del 1994 ed espone al tempo stesso la propria esperienza di insegnante, avendolo utilizzato in un suo corso su "Women in Film". Langell afferma che a prima vista *Sirens* sembra meramente "a comic bit of erotica" (63) ma, tenute in conto le molte allusioni (sofisticate e sovversive al tempo stesso) ai movimenti artistici del tempo in cui è ambientata la vicenda, la "not-so-feminist agenda" del film si dimostra schiettamente parodica (64) – soprattutto nel finale, un vero e proprio "trionfo dell'arte e della natura sulle limitazioni imposte dalla morente confederazione della Chiesa e dell'Impero" (77, *traduzione mia*). L'articolo successivo è un saggio di Augustus Mastri dal titolo "The *Decameron* According to Pasolini". Mastri prende il via dalla questione di 'cosa ha fatto Pasolini dell'opera di Boccaccio' ed annuncia fin dall'inizio che, nonostante il regista avesse detto di voler rendere omaggio allo scrittore, egli fece in verità ben poco a tale scopo – anzi, il film pasoliniano sarebbe per molti aspetti una distorsione ed una grave mutilazione della fonte letteraria (81). Il *Decameron* di Pasolini, conclude il Mastri, è un omaggio a Pasolini stesso, non a Boccaccio, ed è in tal senso che

va interpretato: da un punto di vista didattico dunque, secondo il critico, il film non rappresenta un veicolo valido per una migliore comprensione dell'opera boccacciana.

Il saggio che segue è a mio avviso uno degli interventi più interessanti del libro, "The Incredibly True Adventure of Teenage Homosexuality in American Cinema" di Timothy Shary. Si tratta di una bella carrellata sul cinema americano giovanile *gay & lesbian* (più *gay* che *lesbian*, a dire il vero), in cui lo studioso traccia un itinerario che svela un lento processo di accettazione dell'omosessualità (anche se sempre vissuta con grandi complicazioni) nel cinema americano giovanile ed un progressivo allontanamento dalle rappresentazioni estreme del "diverso" che hanno tradizionalmente popolato il cinema americano (e non). Il nono intervento è "The Days of Maximum Film at Minimum Price: Pittsburgh Exhibition at the Crossroads, 1914-1916" di Michael Aronson. In questo saggio Aronson orienta l'indagine nel campo delle sale di proiezione regionali (in questo caso particolare i cineteatri di Pittsburgh tra il 1914 ed il 1916), con l'intento di "cominciare a situare storicamente il cineteatro entro un più vasto panorama culturale" (101). Segue un secondo saggio di Mario Aste, "From Western to Gangster Films: American Society Observing and Observed". Aste ribadisce l'importanza del cinema come veicolo di sviluppo culturale prendendo ad esempio due generi, il Western ed il Gangster. Aste paragona la parabola del Western americano a quella del suo corrispettivo d'oltreoceano, il "Western all'italiana" che ebbe tanta fortuna negli anni '60 e '70, tracciandone soprattutto le differenze non solo stilistiche, ma anche e soprattutto ideologiche. Chiude la raccolta l'intervento di Herlinda Charpentier Saitz, "Notes: Diverse Facets of Puerto Rican Film Today": un breve resoconto del primo festival del cinema portoricano / americano tenutosi a Boston il dicembre 1998, contenente descrizioni dei cinque film presentati. Concludendo, la raccolta di saggi qui proposta è senz'altro una validissima scelta di ottimi saggi. Purtroppo, però, la lettura ed il godimento dei suddetti diventano spesso difficoltosi a causa della presenza di tanti (troppi) refusi ed errori di battuta, che punteggiano la pubblicazione (dall'indice ai titoli alle bibliografie), rendendole un gran disservizio.

Cinzia Di Giulio, Merrimack College

Carlo Celli. *The Divine Comic: The Cinema of Roberto Benigni.* The Scarecrow Press, Inc. 2001. Pp. 175.

Carlo Celli's *The Divine Comic: The Cinema of Roberto Benigni* offers the first, but probably not the last, book-length study of the Italian comic available in English. Celli asserts, "Almost overnight Benigni entered the pantheon of Italian cinema legends that includes actors Sophia Loren, Anna Magnani, and Marcello Mastroianni, and directors Vittorio De Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, and Roberto Rossellini" (xi). Inasmuch as Benigni's filmography lacks the quantity, quality, and quantity of quality of these other cinema legends, who were anything but "overnight" sensations, Celli's assertion seems premature at best. Nevertheless, this book aims at participating in a canonization process of Benigni which, given the 1999 Oscars and critical controversy awarded *Life is Beautiful* (1997), may be inevitable. The book contains two revealing interviews with Benigni, one conducted by Vanina Pezzetti and the other by Celli himself, a thorough filmography, a listing of theatrical work, and a half dozen photos scattered throughout the volume.

Celli begins by providing essential biographical information, describing the

importance of Benigni's impoverished upbringing in the sort of communal home that traditionally served as shelter for sharecroppers. Benigni spent his early childhood in the province of Arezzo, later moving to the outskirts of Prato. In either case, Benigni grew up in a peasant, pre-industrial environment, learning the ancient Tuscan tradition of the *poeti a braccio* of improvised verse at local taverns. Temporary sojourns at a Jesuit college, with an eye toward becoming a priest, and with a circus, which gave him some performance skills, form the foundations of Benigni's conscious attempt to marry popular entertainment and socially engaged, or even intellectual, content in a manner not unlike that of Dario Fo. In this context, Benigni invokes, and Celli explains, the influence of the medieval tradition of the court jester, of the *giullare* or minstrel, of the *commedia dell'arte* Arlecchino, and of the Tuscan *fescennini* or fools, in forming a conception of comic performance. Benigni explains his own rise in popularity during the Berlusconi era by noting that "the more reactionary the state, the more power a comedian has" (148). Compulsory consumerism forms a ready target for Benigni's use of lower body humor to lampoon the pretensions and hypocrisies of a society ostensibly organized by the upper body, namely the mind. Celli notes of his comic persona, "Cioni explains everything in terms of physical experience, including communism, which he says is like a wet dream, existing and arriving without knowledge or awareness" (25). The work of François Rabelais becomes a conscious source for Benigni's construction of this comic Cioni persona, much as Mikhail Bakhtin becomes a suitable and consistent, though not overly rigorous, critical source in Celli's approach to this persona.

Arriving in Rome in the mid-1970s, Benigni's "foul-mouthed bumpkin" Mario Cioni character was at odds with the esoteric visual displays of Carmelo Bene, Giuliano Vasilicò, and Memè Perlini that then dominated the Italian theatre scene. Benigni was simply too interested in audience accessibility to pursue their path. Celli dutifully recounts the evolution of Benigni's Cioni persona through its various guises in theatre, television, and film. Behind the good-natured ignorance of the Mario Cioni mask, the knowing Benigni could incisively attack the usual targets: politicians, the Church, the bourgeoisie, and the cultural establishment. Benigni's staged sabotaging of Italian television in *Onda libera* in 1977, wherein his Cioni character took over the airwaves, proved especially fruitful in this regard, catapulting Benigni to the status of "national clown" (38). The program calculatedly included "famous Italian newscasters whose voices comment off-camera that if someone like Mario Cioni can take over the network, then the television monopoly is doomed. These functionaries begin to plot Cioni's assassination" (35). Given Berlusconi's increasing control over Italian media and television in particular, Benigni's televisual *tour de force* sabotaged not only the media, but its collusion with the political and social status quo as well.

Cioni's transfer to film in *Berlinguer I Love You* in 1977 proved less fortuitous, as Benigni's propensity for effusive verbal improvisation was unmatched by his static use of the medium. Benigni would apprentice himself out, studying screenwriting with Cesare Zavattini, and working as actor-performer with such directors as Renzo Arbore, Marco Ferreri, Sergio Citti, Jim Jarmusch, Federico Fellini, and Blake Edwards, most of whom indulged his talent for improvisation in varying degrees. These experiences behind him, Benigni discovered the fabulist realism of Zavattini and Pasolini (via Citti) as models for a comic cinema that means serious business, specifically citing such films as *Miracle in Milan* (1950), *La ricotta* (1963), and *Hawks and Sparrows* (1966). Celli devotes a small amount of discussion to Benigni's unobtrusive film style as deriving from De Sica's and

Pasolini's predilection for long takes and medium shots. Noticeably missing from Benigni's cinema, however, are Pasolini's fetishizing close-ups. Benigni states, "I realized that the face of a comedian is so strong that it has to be dealt out carefully" (139). The functional shooting for Chaplin and Keaton, that prioritized their bodies in the surrounding environment, thus appears as an influence on Benigni as director, much as their work influenced him as a performer. Because of their shared ambitious interest in using comedy to address political issues, Celli examines Benigni's indebtedness to Chaplin in particular. Conversely, he somewhat neglects Benigni's relationship to Keaton. This is unfortunate, given their shared propensity for generic dress, their mutual growth from an Arlecchino-Truffaldino hyper-physical *commedia dell'arte* tradition, and Benigni's persistent collaboration with Vincenzo Cerami as a parallel to Keaton's recurring work with scriptwriter Eddie Cline. The mechanical crowd chase scene that concludes Benigni's *The Monster* (1994) evokes the conclusions of most of Keaton's filmography, as Celli rightly observes (93).

Short chapters provide brief discussions of Benigni's Cioni-like lampooning of the Church in *The Little Devil* (1988), the mafia in *Johnny Stecchino* (1991), and the police state in *The Monster*. Such brevity somewhat impairs his discussion of *Johnny Stecchino*, however, when he claims, "Johnny's death at the end of the film affirms middle-class morality" (88). This interpretation selectively neglects the fact that the mafia princess Maria, more than merely escaping unscathed, is rewarded for her efforts in punishing Johnny for his violation of the code of *omertà*. Furthermore, Benigni's satire more accurately targets Johnny's overweening machismo and gynephobia than it does his erstwhile criminal dealings. Celli's most fully realized bit of criticism addresses Benigni's most fully realized film, *The Monster*. Celli sensitively recounts Benigni's parodic exposure of the intrusive nature of the police state in the media age, as it violates the rights of the individual, even as contemporary mass society refuses to accommodate individuality. Neither Benigni in his film, nor Celli in his chapter, misses a beat in this Fritz Lang *M*-like critique of Berlusconi's pathologically consumerist Italy.

Celli predictably reserves his most in-depth analysis for the problematic *Life is Beautiful*. To his credit, Celli acknowledges the controversy as well as the success of the film. He even raises previous critical objections to the film, but his rebuttals prove equivocal or unconvincing. Celli lists Fellini's *Amarcord* (1974), Wertmüller's *Seven Beauties* (1976), and Chaplin's *The Great Dictator* (1940) as part of his support for Benigni's use of humor in dealing with Nazi atrocity, but neither Chaplin nor Fellini directly addressed the Holocaust. For her part, Wertmüller turned the Holocaust into anything but a "feel-good film," pushing her audience into a zone of ideological and empathetic discomfort instead. The infantilization of the spectator through the use of the child Giosuè, despite historical implausibility, constitutes just one major objection to the film, among others, that Celli addresses. He cites the filmography of De Sica and Rossellini in Benigni's defense. He further argues that Giosuè metaphorically provides an "emphasis on innocence," but must also concede that this is "a paradoxical concept given the process of the Holocaust that rendered such concepts meaningless" (104). Although Benigni had met Primo Levi and had read *Survival in Auschwitz*, none of his characters inhabit the "gray zone" which Levi considered to be so central to the functional dynamics of the camps. Instead, Benigni's characters are either simple good guys or villains. In fact, Celli's odd claim that "Benigni did not rely on caricatures of 'the evil German'" (107) seems to be in reference to another film. Celli's reading of the film is at its best

when he interprets it as a fairy tale, with Benigni's Guido as a regenerative prince and the Germans as ogres. Despite Celli's apparent admiration for the film, he does take Benigni to task for what he calls "an ideological shift" with regard to Americans at the conclusion, especially when compared to the anti-Americanism of his earlier *Non ci resta che piangere* (1984), made with Massimo Troisi.

While Celli consistently invokes Dante, Rabelais, Schopenhauer, Chaplin, Zavattini, Fellini, Pasolini, and Fo as a means of validating his subject, the whole of Benigni seems to add up to much less than the sum of these various impressive parts, at least to an admittedly resistant reader such as myself. Celli's eminently readable and informative book perhaps suffers from a malady that has been plaguing current Italian film criticism and scholarship, especially when dealing with living figures; namely, the tendency to take these artists at their word and praise them, being grateful for the access they have provided. Such access comes to the fore in Celli's interview with Benigni wherein Celli, like Pezzetti in her interview, allows Benigni to speak for himself. Celli claims that "Benigni is [...] well versed in numerous cinematic, literary and cultural currents" (x). During the course of his interviews, Benigni himself eagerly lays claim to a number of canonized philosophers and cultural figures as a means of self-justification. Benigni asserts, "I would like there always to be a spark of Fellini in my films" (140); but unlike Fellini, who perversely pretended to be less intelligent and intellectually aware than he actually was, Benigni seems actively to court intellectual acceptance even as he critiques intellectualism. What emerges in his discourse is not so much a "well-versed" Benigni as a Benigni whose education and cultural knowledge are piecemeal. As such, Benigni appears as more of a cinematic *bricoleur* than a cinematic architect. In light of this view, his landmark *Life is Beautiful*, in retrospect, may be more ideologically confused than ideologically complex. Despite Benigni's best efforts, the door to the pantheon of great Italian cinema may still be closed for restoration. In the meantime, Celli's best efforts make this book worthwhile to anyone interested in contemporary Italian cinema. Celli may come far from saying the last important word on Benigni and his work, but he does say many of the important first ones.

William Van Watson, *University of Arizona*

William Hope. *The Films of Giuseppe Tornatore*. Leics, UK: Troubador,2001. Pp.39.
Questo libretto/opuscolo è stato stampato in occasione della retrospettiva dei film di Giuseppe Tornatore tenutasi presso il "Cornerhouse Arts Centre" di Manchester fra l'8 ed il 18 giugno 2001. Il lettore non si lasci impressionare dalle dimensioni di quest'opera: per piccina ch'essa sia, è un concentrato di critica cinematografica di altissimo livello. Dopo una breve biografia/filmografia di Tornatore, William Hope inizia la sua discussione dei film del cineasta italiano riprendendo la definizione di *auteur*, per molti versi messa da parte da certa critica contemporanea, e riapplicandola al caso di Tornatore (che infatti fa, tra l'altro, da regista, sceneggiatore e produttore dei suoi film). Hope caratterizza quello di Tornatore come un tipo di cinema che mette in discussione le convenzioni del genere, manipolandole in modo sottile ma consistente. Scopo del saggio (a nostro avviso ampiamente raggiunto) è di dare un profilo di come il riconosciutissimo potere dei film di Tornatore di commuovere il pubblico provenga non solo dalle suddette manipolazioni del genere, ma anche da tecniche specifiche – quali la sovradeterminazione delle prospettive soggettive dei personaggi e il dar vita al sublime

ed al lirico per "confondere i sensi", cui si aggiunge l'utilizzo di mezzi puramente tecnici (ad esempio l'uso esteso del primo piano per attivare una risposta emotiva da parte dello spettatore). L'opera di Tornatore viene discussa ed analizzata a partire da *Il camorrista* fino ad arrivare a *La leggenda del pianista sull'oceano*, dedicando a ciascun film un capitolo specifico. Grande attenzione viene data all'analisi propriamente *cinematografica* (messa in scena, montaggio, altre tecniche filmiche), cosa che rende questo "opuscolo" un *must* per l'insegnante e lo studioso di cinema italiano.

Cinzia Di Giulio, *Merrimack College*

Giorgio Agamben. *The Man without Content.* Trans. Georgia Albert. Stanford: Stanford UP, 1999. Pp. 130.

Giorgio Agamben. *The End of the Poem. Studies in Poetics.* Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford UP, 1999. Pp. 148.

L'uomo senza contenuto uscì nel 1970 da Rizzoli e fu ripubblicato nel 1994 per Quodlibet. Interessa evidenziare la prima data di pubblicazione perché all'epoca Agamben aveva solamente 28 anni. Con questo rilievo non vogliamo dire che il libro debba essere considerato con un occhio di riguardo perché scritto in giovane età, ma semplicemente contestualizzarlo all'interno di una biografia intellettuale fuori del comune, per dare un'idea della quale basti rinviare a "Taking Leave of Tragedy", commosso addio ad Elsa Morante e ultimo degli scritti raccolti nel secondo volume che qui recensiamo: nel 1963, quindi a 21 anni, per Agamben erano un'abitudine le cene con Morante stessa e Pasolini, Penna, Garboli, Baldini. D'altra parte, il fatto che una traduzione avvenga a 29 anni di distanza testimonia a sufficienza del fatto che il libro non è invecchiato. Tuttavia, letto alla luce delle cose scritte nei 30 anni successivi, *The Man without Content* assume anche il significato di una promessa mantenuta, poiché affrontava temi sui quali Agamben sarebbe tornato negli anni successivi. *The Man without Content* richiede uno sforzo notevole al lettore più versato nella critica letteraria che nella riflessione estetica e soprattutto richiede una qualche dimestichezza con il pensiero ed il linguaggio heideggeriano, essendo il filosofo di *Sein und Zeit* uno dei numi tutelari di tutta l'opera di Agamben (un altro è Walter Benjamin, del quale Agamben ha diretto per anni l'edizione italiana delle opere). Il forte heideggerismo può spesso risultare non solo scostante, ma decisamente fastidioso per chi non sia profondamente convinto che la ricerca etimologica sui termini del greco antico conduca sicuramente ad una migliore comprensione della verità e che la storia del pensiero occidentale sia la storia di un continuo fraintendimento e tradimento delle parole pronunciate 2500 anni fa. Non si può però negare che un'attenta lettura dei greci ed una migliore comprensione dei significati originari delle parole conduca ad un arricchimento della nostra conoscenza. Che poi questo a volte significhi operare forzature è un altro discorso e starà al lettore non farsi irretire da una prosa fascinosa, spesso sentenziosa e talvolta oracolare. Proprio come quella di Nietzsche, da una pagina del quale prende avvio la riflessione di Agamben. Nella *Genealogia della morale* si prende la distanza da Kant, il quale sosteneva che "that is beautiful which gives us pleasure without interest" (1). La polemica non ha un significato solamente per la comprensione dei due filosofi tedeschi, ma per l'esperienza estetica in genere. Ciò che Nietzsche contesta, infatti, è che di fronte all'arte si possa rimanere distaccati, che non si provi il più vivo interesse.

Nel terzo capitolo, "The Man of Taste and the Dialectic of Spirit", Agamben

introduce la figura dell'uomo di gusto, appunto, che appare nella società europea nel diciassettesimo secolo. È una svolta importante nella vita culturale, poiché prima di allora non esisteva una netta distinzione tra buono e cattivo gusto, neppure tra i raffinatissimi committenti dei più grandi pittori rinascimentali (e Agamben non manca di ricordare come tali committenti non potessero essere qualificati come disinteressati). Inoltre, per l'uomo moderno sarà consueto che l'uomo di gusto conviva, all'interno della stessa persona, con l'uomo di cattivo gusto: "it seems that intelligence, past a certain limit, needs stupidity, so one is tempted to say that, starting from a certain degree of refinement, good taste can no longer do without bad taste" (20). Una simile rivoluzione non è indagata da Agamben in una chiave sociologica, seppure alcuni spunti qua e là emergano, ma in una chiave filosofica, che lo spinge a riflettere sulla genesi dell'arte e della poesia, nonché sulla figura dell'artista, il quale "is the man without content, who has no other identity than a perpetual emerging out of the nothingness of expression and no other ground than this incomprehensible station on this side of himself" (55).

Un capitolo finale, in parte aggiuntivo rispetto al discorso svolto e concluso nei nove capitoli precedenti, è dedicato alla celebre incisione di Albrecht Dürer, *Melancolia I*, della quale viene offerta un'interpretazione complementare rispetto a quella notissima elaborata da Panofsky. Stabilendo un parallelo con l'*Angelus Novus* di Klee, secondo quanto ne scrive Benjamin in una delle sue *Tesi di filosofia della storia*, ed usando un linguaggio messianico prossimo a quello di Benjamin stesso, l'angelo che compare nell'incisione di Dürer sarebbe l'angelo dell'arte: "the redemption that the angel of art offers to the past, summoning it to appear outside its real context on the day of aesthetic Last Judgement, is, then, nothing other than its dead (or rather, its inability to die) in the museum of aesthetic. And the angel's melancholy is the consciousness that he has adopted alienation as his world; it is the nostalgia of a reality that he can possess only by making it unreal" (110). Agamben ritornerà sull'incisione di Dürer in quello che forse rimane il suo capolavoro, *Stanze* (Torino: Einaudi, 1977), dove dimostrerà una migliore assimilazione del linguaggio di Benjamin e la profondità dell'indagine si gioverà di una minore oscurità.

Al 1978 risale invece lo studio sul titolo della *Commedia* di Dante, il primo dei saggi inclusi in *The End of the Poem*. Il titolo originale del volume, *Categorie italiane*, è spiegato nella prefazione, nella quale si rende conto di una frequentazione fra l'autore, Italo Calvino e Claudio Rugafiori, tra il 1974 ed il 1976 a Parigi. Il progetto, poi abortito, era quello di una rivista un cui programma si può leggere in conclusione ad *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (Torino: Einaudi, 1978) ed una sezione della quale avrebbe dovuto riguardare una serie di coppie concettuali dicotomiche che avrebbero dovuto definire la cultura italiana. Per quanto riguarda la parte di Calvino, una traccia di questo progetto può essere scorta nelle *Lezioni americane*, mentre i contributi di Agamben compaiono appunto in questo volume ricchissimo di idee. Forse proprio il più antico tra i saggi, cioè quello di apertura, è quello che più risente del tempo trascorso, dato che nel frattempo sono stati numerosi i contributi sulla questione del titolo del poema dantesco e soprattutto sull'autenticità o meno dell'*Epistola a Cangrande*, della quale Agamben sembra dimostrarsi convinto (tra la ricca bibliografia sull'argomento varrà la pena di ricordare almeno i contributi di Barański, che nega la paternità dantesca, e di Hollander, che l'afferma). Ma, come spesso avviene per gli studi del filosofo, la plausibilità su di un piano filologico è secondaria rispetto alla profondità delle intuizioni ed alle proposte, che il più delle volte hanno una portata che oltrepassa i

specifici testi in esame. Per usare le parole stesse dell'autore che commenta l'*incipit* dell'*Epistola*, "the turn registered by these words is so little a question internal to Dante scholarship that it can even be said that here, for the first time, we find one of the traits that most tenaciously characterizes Italian culture: its essential pertinence to the comic sphere and consequent refutation of tragedy" (1). Comica sarebbe la concezione dell'uomo caratterizzato da una natura innocente e da una colpevolezza della persona, contrariamente alla tragicità dell'amore trobadorico e stilnovistico che in un primo tempo Dante aveva sposato. Proprio la poesia e l'esperienza del linguaggio dei trovatori e degli stilnovisti ritorna continuamente nei capitoli di *The End of the Poem*, in particolare nel secondo, che è specificatamente dedicato ad un termine di un componimento di Arnaut Daniel, cioè *corn*. Agamben riporta dapprima le diverse interpretazioni fino ad oggi succedutesi, tutte ruotanti intorno a quale particolare zona erogena il poeta indicasse. L'ipotesi del nostro, disinteressato rispetto al senso letterale, è che invece vada chiamato in causa un termine della tecnica poetica dei *Minnesänger*, cioè *Korn*, che indica "an unaccompanied verse that is at the center of a strophe, yet rhymes with the corresponding member of the following strophes" (26). Il sirventese del "miglior fabbro" implicherebbe una metaforizzazione del corpo della donna in corpo della poesia e, tramite Dante, conduce Agamben ad una riflessione globale sul significato della rima e della poesia, la quale non sarebbe caratterizzata dall'adesione perfetta di suono e senso, quanto dal loro discordo, che però s'incontra nel "poetry's crossing with thought, the thinking essence of poetry and the poeticizing essence of thought" (41).

A quello sconcertante libro che è l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna è dedicato il terzo capitolo, che svolge il tema dell'opposizione tra lingua viva e lingua morta. Lo studio si giova delle fondamentali indagini di Pozzi e Dionisotti e perciò situa l'opera sullo sfondo delle discussioni dell'epoca sulla lingua morta, al momento della pubblicazione dell'opera (1499) non ancora così centrali, come avverrà non troppi anni dopo con le *Prose della volgar lingua* di Bembo. Non bisogna quindi tenere conto solamente dell'opposizione tra lingua viva e lingua morta per comprendere l'opera di Colonna, ma anche di quella dantesca tra lingua volgare e lingua grammatica. (A questo proposito segnaliamo un'imprecisione: a p. 54, le *Regole* del Fortunio sono indicate come la prima grammatica italiana, ma in realtà bisognerebbe ricordare la precedente *Grammatichetta* dell'Alberti.) Per tornare al discorso principale, usiamo invece nuovamente le parole dell'autore, per il quale "the crisis of language that took place between the fifteenth and the sixteenth centuries was therefore not simply the contrast between a dead (or half living) language and a living language that naturally succeeds it. (As the more lucid thinkers immediately realized, even the fourteenth-century vernacular proposed by Bembo was, after all, a dead language, a language that, in Bernardo Davanzati's words, 'one does not speak, but learns like dead languages through the works of three Florentine writers.') Rather, the fifteenth- and sixteenth-century crisis of language marks the definitive decline of the experience from which Romance lyric poetry emerged, as well as a radical change in the nature of bilingualism" (55). In questa congiuntura storica, la lingua amata da Polifilo (Polia, cioè "la vecchia", sarebbe infatti una figura del latino) è un'inattingibile lingua del sogno, che non è né il latino, né il volgare, né una lingua morta, né una lingua viva. "Pascoli and the Thought of the Voice" sviluppa la riflessione sulla lingua morta, e questa volta, al di là del fatto che Pascoli abbia composto anche in latino, si può essere sicuri che non vi siano forzature nell'interpretazione di un poeta che dichiarava egli stesso che si compone sempre in una

lingua morta, intuizione fondamentale anche per molti autori pienamente novecenteschi. Splendide, all'interno dello stesso saggio, le pagine dedicate alla voce (o "Voce" con l'iniziale maiuscola, come viene scritto in un altro libro di Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino: Einaudi, 1982, non a caso lo stesso anno del saggio su Pascoli), ciò che "it is no longer mere sound, but not yet a signification" (64), come viene esemplificato su una pagina di sant'Agostino. E, per quanto riguarda le onomatopee pascoliane, la possibilità di tradurle in parola scritta è interpretata alla luce di un passo del grammatico stoico Dionisio Trace, nel quale l'aggettivo "grammaticale" si presenta in un'accezione inconsueta che ci permette di gettare una nuova luce sull'operato di Pascoli.

Il capitolo seguente, dedicato a Delfini, chiama nuovamente in causa il Dante della *Vita nuova* per presentare il caso di uno scrittore che scrive una nota autobiografica classificabile come una vera e propria *razo* medievale, un testo nel quale il vissuto si confonde inestricabilmente con il poetato. "Expropriated manner" è invece un testo fondamentale per la comprensione di Caproni. Del legame tra il poeta ed il filosofo non è qui il caso di scrivere, essendo argomento già affrontato da molti studiosi, compreso l'estensore di queste righe, mentre in questa sede ci limitiamo a ricordare alcune delle più importanti acquisizioni di queste pagine originariamente scritte come prefazione alla raccolta postuma *Res amissa* (1991). Dopo la pubblicazione di questo saggio è diventato comune caratterizzare la scrittura di Caproni in termini di "stile" e di "maniera"; la sua ricerca teologica o ateologica è stata inserita in un filone poetico che parte da Hölderlin e che trova in Caproni non un semplice epigono, ma forse il maggiore rappresentante italiano del Novecento; il bellissimo e sorprendente *Seme del piangere*, che racconta di un amore per la madre, ragazza e non ancora sposata, è letto non come una storia edipica, ma come una straordinaria invenzione poetica, che solo per un attimo è minacciata dall'oscurità incestuosa. È facile immaginare come quest'ultima interpretazione non abbia trovato tutti d'accordo. Ad Elsa Morante e ad una sua glossa all'*Etica* di Spinoza è dedicato l'intervento successivo, mentre il saggio eponimo della raccolta occupa l'ottavo capitolo. L'argomento è appunto quello della conclusione del poema e chi conosca l'opera di Agamben nel suo complesso non faticherà a ritrovare non solo le posizioni assunte in "*Corn*", che cronologicamente dovrebbe essere *grosso modo* coevo (inoltre entrambi i saggi sono stati composti in occasione di celebrazioni per Roger Dragonetti), ma anche in *Idea della prosa* (Milano: Feltrinelli, 1985), dove Agamben sposa l'idea, qui riaffermata, che la possibilità dell'*enjambement* sia l'unico criterio valido per distinguere la poesia dalla prosa. Se però si accetta questa teoria, il verso estremo di una poesia acquista uno statuto anomalo, perché non contempla la possibilità di *enjambement* e rischia di scivolare nella prosa. L'interrogativo, non peregrino, non sembra però trovare una risposta adeguata: un indizio è offerto ad Agamben dalla canzone di Dante *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, il cui primo verso della tornata "ends with an absolutely unrelated rhyme, which coincides (and certainly not by chance) with the word that names the supreme poetic intention: *donna*, 'lady.' This unrelated rhyme, which seems to anticipate a point of coincidence between sound and sense, is followed by four verses, linked in couplets according to the rhyme that Italian metrical tradition calls *baciata* ('kissed')" (114-15). La testimonianza è importante, ma non sufficiente a ricavare una legge, perché si limita a mostrare una delle possibilità di concludere la poesia. Quanto all'interpretazione, la considerazione delle teorie formaliste russe sulla funzione strutturante delle serie omofoniche avrebbe forse permesso di dire qualcosa di più rispetto a ciò che viene intuito, ma poi volto in toni misticheggianti: "it is as if the verse at the end

of the poem, which was now to be irreparably ruined in sense, linked itself closely to its rhyme fellow and, laced in this way, chose to dwell with it in silence" (115).

Concludono il volume quattro scritti più brevi: lo scioglimento di un misterioso passo di Delfini che risulta scritto in basco, una riflessione su Caproni scritta in occasione della morte del poeta, una presentazione delle poesie di De Signoribus, forse attualmente il maggior poeta italiano, ed il già citato ricordo di Elsa Morante.

Alessandro Montani, *Università di Genova*

***Italian Grotesque Theater.* Trans. and Introd. Michael Vena. Madison, NJ: Farleigh Dickinson UP, 2001. Pp. 194.**

Italian Grotesque Theater si propone di presentare a un pubblico di lingua inglese le tematiche e i capolavori del teatro grottesco. Nell'introduzione, Michael Vena spiega che a seguito dei recenti volumi pubblicati da Giancarlo Sammartano presso Bulzoni, il teatro grottesco sembra essere tornato al centro dell'interesse della critica teatrale italiana. Oltre a ciò, la sua popolarità nei primi decenni del ventesimo secolo e la sua influenza sulla produzione di autori quali Pirandello confermano la necessità di far conoscere e rivalutare questo movimento teatrale anche al di fuori dell'Italia.

Vena ha scelto e tradotto i tre testi considerati fondamentali per lo sviluppo del grottesco: *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, che con la sua prima rappresentazione nel 1916 ha dato il via al movimento; *L'uomo che incontrò se stesso* di Luigi Antonelli, del 1918; e *L'uccello del Paradiso*, del 1919, di Enrico Cavacchioli. Nell'introduzione, Vena fornisce un riassunto e breve commento critico dei tre drammi, accompagnandoli con una nota biografica degli autori e una lista delle loro altre opere principali. La parte introduttiva del libro si conclude con una bibliografia di testi primari e secondari sul teatro grottesco.

Vena definisce il grottesco come "a genre of theater wherein the passions and tragedies of life are mechanically simplified and shockingly distorted" (18), ma sottolinea immediatamente come i tre autori abbiano interpretato in modo diverso questa distorsione della realtà. Chiarelli riutilizza la scenografia del teatro borghese e lo schema del triangolo adulterino per denunciare il dramma dell'individuo soffocato dalle convenzioni sociali (17). Antonelli, al contrario, pone la scena della sua opera "in un'isola al di fuori della geografia" (Luigi Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso e altri drammi rappresentati*, Roma: Bulzoni, 1994, 8) per dimostrare la disintegrazione della personalità dell'essere umano (29). Il triangolo adulterino, in questo caso, viene complicato in modo grottesco dal fatto che l'uomo con cui la protagonista tradisce il marito è il marito stesso di vent'anni dopo. Cavacchioli, infine, rende esplicita la sua critica della società e della creazione teatrale mettendo in scena il personaggio di Lui, una figura al di fuori e al di sopra degli eventi — anche in questo caso, vari triangoli amorosi — che manipola i sentimenti e le azioni dei vari personaggi come se questi fossero marionette (37). In questo dramma, sostiene Vena, Cavacchioli affronta le stesse tematiche che Pirandello aveva annunciato nel saggio *Sull'umorismo* e che avrebbe elaborato nelle sue opere di riflessione metateatrale (38).

La maggior parte di questo volume è costituita dalle traduzioni dei testi, che sono molto legate al testo originale, e non adattamenti per la scena. In *The Mask and the Face*, per esempio, Vena si discosta dall'italiano (mi riferisco al testo pubblicato nell'antologia *Teatro del Novecento*, a cura di Eligio Possenti, Milano: Nuova Accademia Editrice,

1962) solo in pochissime occasioni: per esempio, in alcune indicazioni di scena (un generico "mobile" [351] diventa nella traduzione uno specifico "piano" [93]; "ha l'aria contrariata" [333] è tradotto come "he has an urge to laugh" [81]; "con voce bassa e commossa" [359] diventa "shouting as though he were hallucinating" [98]). Mi chiedo se la discrepanza fra l'italiano e la traduzione inglese derivi da una diversa edizione del testo originale, o dall'influenza della versione in videocassetta prodotta dalla RAI, in cui, appunto, i personaggi si appoggiano a un pianoforte, cercano di nascondere una risata fuori posto, o gridano come se in preda a un'allucinazione.

In alcuni casi ci sono stati tagli di un paio di battute, senza molta importanza per lo svolgimento del dialogo. Solo la traduzione di un passaggio in particolare ha attirato la mia attenzione: nel testo originale il personaggio di Piero, caratterizzato come un dongiovanni volubile, superficiale e misogino, afferma che "Soltanto se un uomo è molto stupido riesce a farsi perdonare dalle donne la sua enorme superiorità su di loro" (289). Vena traduce questo commento, volto ovviamente a sottolineare l'opinione di Piero sull'infinita inferiorità del sesso femminile, come: "Only if a man is very stupid does he manage to be forgiven by women for his feelings of enormous superiority over them" (52). Vena avrà voluto risparmiare i sentimenti delle donne, facendo sì che la superiorità maschile apparisse non nella "realtà", ma solo nei sentimenti di un uomo — oltretutto molto stupido?

A parte questi piccolissimi dettagli — e la traduzione di testi letterari e drammatici rimane in ogni caso un campo di discussione infinito — questo libro di Michael Vena, offrendo in inglese una riflessione critica e dei testi precedentemente disponibili solo in italiano, permette di poter far conoscere e apprezzare anche a un pubblico più vasto l'influsso del grottesco sul teatro del Novecento.

Daniela Cavallaro, *University of Auckland*

Daniela Bisello Antonucci. *Nino Palumbo e l'evoluzione narrativa*. Metauro: Fossombrone, 2001. Pp. 169.

In *Nino Palumbo e l'evoluzione narrativa* Daniela Bisello Antonucci ci dà una prova della sua sensibilità nei confronti di un autore del Novecento la cui opera, sconosciuta ai più, è purtuttavia degna di studio e investigazione. La veloce introduzione indica il percorso analitico intrapreso con l'obiettivo di evidenziare da un lato le tematiche care a Palumbo e dall'altro di esaminare come esse abbiano attraversato, evolvendosi e trasformandosi, tutta l'opera dell'autore, opera che si inserisce storicamente nel periodo che va dal dopoguerra agli inizi degli anni Ottanta e che la studiosa si propone di antologizzare cronologicamente. Daniela Bisello Antonucci sottolinea come i protagonisti dei romanzi e racconti palumbiani siano il prodotto di una realtà sociale, economica e culturale in profonda trasformazione nella quale ogni individuo, nella fattispecie l'uomo comune, lotta e soffre a causa di un sistema che sente estraneo, in un confronto serrato che lo pone di volta in volta di fronte a se stesso, alle proprie limitazioni e al male di vivere che da esse deriva. In uno stile realistico e, specialmente nelle prime opere, con un timbro di addolorata partecipazione, lo scrittore si avvicina ad ogni personaggio dandone lo spaccato interiore, rappresentandone le vicende, molto spesso drammatiche, che producono in lui o lo spingono alla solitudine, all'alienazione e all'infelicità. Afferma infatti la studiosa che l'intera cifra scrittoria palumbiana è caratterizzata, nelle sue diverse sfumature cromatiche, dall'intento di delineare il destino

dell'uomo come esperienza del dolore e della sofferenza in una società industriale e progredita che si fa via via più alienante e povera di valori.

Alla breve introduzione segue un capitolo, "La narrativa palumbiana," nel quale vengono esplicitati e spiegati, con l'ausilio del primo racconto dell'autore, i suoi modelli narrativi, stilistici e formali, formule e strategie nate dalla meditazione sull'esperienza del vivere quotidiano ed elaborati formalmente anche attraverso la corrispondenza ed il confronto ideologico con Elio Vittorini. È illuminata in queste pagine la *raison d'être* dei protagonisti palumbiani attraverso i quali l'autore ha voluto rendere la sua personale esplorazione dell'uomo novecentesco. Ecco allora che essi sono l'emblematizzazione di un individuo ormai consapevole della maschera che la realtà sociale gli vuole imporre e che tenta di resistere, fin quando è possibile, alle pressioni a cui viene sottoposto. In questo inarrestabile scavo Palumbo si avvale di quella rappresentazione psicologico-meditativa e di quelle riflessioni che tanto furono criticate da Vittorini, per il quale questo procedimento, che produceva una forte immedesimazione con il vissuto dei personaggi, diventava un limite narratologico, un ostacolo alla rappresentazione del dibattito di idee proprio di quegli anni. La forza di Palumbo, al di là di questi limiti, rimane comunque, per la Bisello Antonucci, nel desiderio dello scrittore di sviscerare, attraverso i suoi racconti e romanzi, i vari aspetti della crisi dell'uomo contemporaneo, mantenendo un contatto diretto con la realtà attraverso l'invenzione di un linguaggio colorito ma basso, quasi umile, ma consono alla drammatizzazione dei personaggi e delle loro vicende.

L'analisi dei romanzi palumbiani si snoda dal terzo all'ottavo capitolo, nei quali la studiosa esamina, in modo puntuale e con buoni spunti interpretativi, i personaggi e le storie attraverso le quali l'autore ha voluto raccontare e rappresentare, di volta in volta, le problematiche condizioni esistenziali e umane dell'immediato dopoguerra: è in particolare nei primi romanzi e racconti che Palumbo si sofferma a descrivere e ad analizzare con partecipazione ed empatia le sofferenze di quella piccola umanità in cui prevalevano ancora, effetto di una instabile situazione economica, il disadattamento sociale, l'emarginazione, l'esclusione. Della prima narrativa palumbiana la studiosa mette abilmente in evidenza anche la funzione metaforica, di cui l'autore si è servito per adombrare il conflitto, vissuto in modo profondo, tra l'aspirazione alla scrittura e la difficile realtà quotidiana, nella quale poco spazio viene lasciato alla vocazione e all'espressione artistica. Dei romanzi di questo periodo la Bisello Antonucci sottolinea il solido impegno dimostrato da Palumbo nei confronti dell'invenzione linguistica non solo rispetto ai personaggi ma soprattutto all'ambiente in cui si muovono, una attenzione e una sensibilità che informano l'intero percorso scrittorio palumbiano e che rimangono forse il suo contributo più suggestivo.

Dalla rappresentazione della emarginazione economica e socio-culturale Palumbo si allontana con i tre romanzi pubblicati tra gli anni Sessanta e Settanta: *Le giornate lunghe*, *Domanda marginale* e *Il serpente malioso*. Fa notare la Bisello Antonucci che Palumbo, sempre attento alle istanze poetiche e filosofiche del suo tempo, adotta, con buoni risultati formali ed espressivi, i modelli narrativi proposti in quegli anni dalle avanguardie letterarie. La novità per quanto riguarda la sua scrittura è da rilevare nel distacco affettivo dell'autore nei confronti dei propri personaggi, e nella modificazione del personaggio stesso, non più rappresentativo di un ceto la cui emergenza sociale è problematica, ma paradigmatico di quel ceto borghese medio, intellettualmente e culturalmente integrato, entrato in crisi durante gli anni della grande crescita industriale italiana. Ecco allora che Palumbo, autore profondamente legato alla realtà del mondo in cui vive, rappresenta un

individuo umanamente isolato, alienato, assente fino alla perdita dell'identità. Anche la narrazione, elaborata secondo i parametri formali e stilistici invocati dai fondatori del Gruppo '63, si disgrega, si propone in forme disorganiche, appunto confacentesi alla disintegrazione della realtà umana sentita e sperimentata dallo scrittore.

Il nono capitolo traccia la parabola palumbiana dei racconti, il cui nucleo ispiratore viene individuato dalla studiosa in parte nei romanzi, anche se diverso è comunque il ritmo incalzante, dominato dall'azione e da un linguaggio che si fa veloce e ironico, colorato dalle immagini tratte da una realtà quotidiana minore. Per alcuni racconti viene sottolineato l'utilizzo del monologo interiore che permette all'autore di penetrare nel personaggio e di rappresentarne la solitudine, la mancanza di affetti, l'infelicità. Per la Bisello Antonucci, nella scrittura del romanzo come in quella del racconto, Palumbo non si distacca mai dalla emblematizzazione della *malaise* interiore ed esistenziale che aveva caratterizzato l'individuo e la società nell'immediato dopoguerra prima e negli anni del benessere poi.

Dopo un interessante capitoletto dedicato alla critica letteraria palumbiana la studiosa raccoglie infine, nelle conclusioni, i punti salienti della sua investigazione, rinvenendo nella cifra scrittoria di Palumbo quella matrice principalmente etica che ha portato lo scrittore a farsi interprete di una umanità sofferente e alienata perché incapace di agire contro i propri princìpi o, come emerge negli ultimi romanzi, perché divenuta vuota cassa di risonanza di una società ormai priva di valori. Un mondo di personaggi che lo scrittore riporta con realismo attraverso l'adozione di un linguaggio originale, aderente al parlato della quotidianità ma anche espressione del profondo dramma umano. È tuttavia proprio questa immediata aderenza al reale il limite della cifra scrittoria di Palumbo, scrittore che rimane fedele, secondo la Bisello Antonucci, alla sua natura di attento osservatore del disagio esistenziale dell'uomo contemporaneo.

Il volume della Bisello Antonucci è uno studio interessante e composito: investigazione che raggiunge il suo obiettivo, che è quello di stimolare il lettore alla ricerca e all'approfondimento della parola palumbiana, parola che illumina, con rigore e coerenza, molti dei risvolti più tristi e dolenti della realtà umana ed esistenziale del nostro tempo.

Simona Wright, *The College of New Jersey*

Umberto Mariani. *La creazione del vero. Il maggior teatro di Pirandello.* Fiesole: Cadmo, 2001. Pp. 191.

La profonda comprensione della cifra poetica pirandelliana, maturata dall'approfondito studio dell'opera teatrale, saggistica e soprattutto da una costante investigazione del pensiero filosofico del drammaturgo, hanno reso possibile questo eccellente lavoro di Umberto Mariani, nel quale si propongono al lettore, in una analisi che ben può definirsi la *summa* di un lungo itinerario ermeneutico, le tematiche e i canoni formali fondanti il maggior teatro di Pirandello. L'introduzione rivela il principale intento dello studioso, che intende sviluppare un percorso critico plurimo, teso non solo a rendere comprensibile il testo drammatico in esame ma anche ad alleggerirlo del peso di letture e adattamenti che ne hanno ripetutamente sconvolto il senso e il significato.

Il volume è suddiviso in otto capitoli, dei quali il primo, dedicato al personaggio "pirandelliano", e l'ultimo, incentrato sull'enorme impatto prodotto dal pensiero filosofico e poetico del siciliano sugli scrittori novecenteschi, fungono da cornice ai sei

centrali. In questi ultimi vengono esaminati i maggiori drammi, nei quali lo studioso ha saputo mettere in rilievo una evoluzione avvenuta sia al livello delle tematiche che a quello delle strutture normative e degli schemi drammatici.

Indispensabile preambolo risulta il primo capitolo, "Il personaggio pirandelliano", nel quale viene esplicitata la composizione etica e filosofica dell'invenzione drammatica nonché la sua matrice umana. Ecco allora che lo studioso coglie, nel personaggio "pirandelliano", il sofferto passaggio da una ideologia positivista di stampo ottocentesco al novecentesco vacillare in una condizione esistenziale molteplice, instabile e tutta in divenire. Dalla consapevolezza della crisi dei vecchi valori sorge impetuoso l'anelito a valori umani nuovi, e, artisticamente, ad una forma che si adatti con maggiore flessibilità ad una realtà esperita nella pluralità di una visione soggettiva.

Il secondo capitolo, "*Liolà* o del non verismo", inaugura l'analisi testuale che vede un personaggio pirandelliano, contrariamente a quello verista, consapevole dell'assurdità del reale e appunto per questo capace di evitare le trappole tese dall'ingranaggio sociale; con la sua sagacia e il suo machiavellismo infatti, Liolà non solo si beffa dell'ipocrisia delle norme vigenti ma se ne serve per portare in porto i propri piani. Ecco allora che la finzione e le pratiche eminentemente relativistiche di un sistema solo in apparenza assolutistico vengono utilizzate con coerenza proprio per denunciarlo e sconfiggerlo.

In "*Così è se vi pare* o la realtà delle apparenze", viene affrontato da Pirandello il conflitto tra la verità oggettiva, fondamentale assioma positivista, e la verità, tutta novecentesca e relativistica, propria del soggetto: conflitto sviscerato nel dramma attraverso lo scontro tra due opposte fazioni, i personaggi pirandelliani, "inquisiti", e i difensori, loro antagonisti, delle teorie assolutistiche. La verità, perseguìta con tenacia dai sostenitori di quest'ultimo gruppo, si rivela di impossibile raggiungimento, eppure la sua ricerca mantiene teso e nervoso il ritmo del dramma fino al *dénouement* finale. Significativa risulta per lo studioso la presenza nel testo di una figura infrequente in Pirandello, quella del *raisonneur*, la cui funzione principale è quella di considerare le verità addotte dai personaggi, verità soggettive eppure "verosimili", che destabilizzano, mettendola perpetuamente in dubbio, la possibilità di una verità assoluta.

Adombrato in questo dramma è il tema della incomunicabilità del soggetto rispetto alla sua verità soggettiva, questione che viene affrontata ampiamente nell'opera successiva, cui è dedicato il quarto capitolo, "*Sei personaggi in cerca d'autore*: o del bisogno e della difficoltà dell'umana comunicazione". Rivoluzionario rispetto al tradizionale paradigma tematico e strutturale inaugurato dal teatro borghese, i *Sei personaggi* drammatizza l'inganno della comprensione reciproca, il conflitto prodotto dalla molteplice personalità di ogni individuo, ma soprattutto la difficoltà di rappresentare la vita, che fluisce, in una forma artistica che invece la raggela in modo immutabile.

Nel quinto capitolo, "*Enrico IV*: o della logica potente e profonda", lo studioso propone la figura del protagonista, uomo comune ma sensibile e per questo isolato, escluso, come quintessenziale nel panorama drammaturgico pirandelliano. Dal suo scontro con la società borghese si producono una serie di attualissime problematiche: la consapevolezza mascherata e scambiata per pazzia, la prigione delle imposizioni sociali, la scelta della finzione come unica via d'uscita e salvezza. Il mascheramento, sottolinea Mariani, diviene per Pirandello il simbolo della tragedia dell'uomo moderno, tragedia che la figura di Enrico emblematizza in modo esemplare.

Nel sesto capitolo, "*Ciascuno a suo modo*: o l'instabilità della vita e le vie sicure dell'arte", si vede ruotare l'azione drammatica intorno alla instabile percezione del reale

che si materializza nella scoperta dolorosa di una realtà soggettiva plurale. Il conflitto, che nei testi precedenti aveva destabilizzato l'attendibilità di una verità assoluta, si trasforma ora nel dramma delle apparenze, espresso dalla condizione contraddittoria, vissuta dai personaggi, del credersi uno e dello scoprirsi, dolorosamente, molteplici. Le tematiche che lo studioso vede scaturire dal nucleo fondatore sono allora la fluttuazione delle opinioni individuali, l'instabilità della visione di ogni personaggio e infine, nell'ultimo intermezzo corale, la capacità dell'arte di rappresentare la realtà, di semantizzarla, rivelandone le nascoste verità, in una forma artistica definitiva. In questo dramma, afferma lo studioso, Pirandello è riuscito ad abolire il limite tra arte e vita e a portare in scena la problematica che informerà il palinsesto ideologico del suo ultimo capolavoro.

De "*I giganti della montagna*: o delle finalità contraddittorie della vocazione poetica", tratta quindi il settimo capitolo, nel quale lo studioso conclude la sua analisi testuale partendo da *Questa sera si recita a soggetto* e, passando attraverso una puntuale disamina filosofico-poetica dei grandi "miti", giunge infine al magistrale testo incompiuto. In esso Pirandello approda felicemente a quelle soluzioni ideologiche e formali che gli erano sfuggite nella stesura dei "miti", dei quali tuttavia è messa in rilievo l'esigenza di un rinnovamento spirituale e il bisogno, profondamente sentito, di assoluto. L'ultimo dramma sviluppa alcune delle problematiche presenti *in nuce* nelle opere precedenti e ne propone di nuove: in primo luogo lo scontro tra due modi di concepire la realtà e quindi due modi di porsi di fronte all'opera poetica, di intenderne l'essenza e le finalità. Mariani riconosce nel personaggio di Cotrone, e nel suo tentativo di lusingare la famosa attrice Ilse Paulsen, l'emblematizzazione di un'arte che ha perduto la sua dimensione umana ed è divenuta esperienza irrazionale, gioco solipsistico, mentre, per Pirandello, "l'arte vive per essere comunicata e deve essere comunicata per vivere". Non ci deve stupire quindi la posizione dello studioso, il quale, mentre ricorda come nel finale del dramma questo genere di forma artistica venga condannato a perire, sostenga che proprio a quest'arte, e non all'allucinazione di Cotrone, Pirandello aveva voluto aderire, fino al suo ultimo dramma. Se il finale *dénouement* sembra creare una divergenza tra ideologia testuale e pensiero autorale essa si rivela solo apparente e viene immediatamente colmata dallo studioso che richiama alla coerenza della creazione pirandelliana rispetto al suo pensiero: ogni suo personaggio resiste infatti con tutte le sue forze all'irrazionalità e non rinuncia mai "anche davanti alla evidenza della impossibilità della comunicazione, [a] proclamarne la necessità come una verità innegabile" (131).

Nell'ottavo e conclusivo capitolo, "Pirandello e la cultura di tutto un secolo", Mariani propone una sintesi delle ragioni che hanno spinto intere generazioni di scrittori a confrontarsi con la filosofia e la poetica dell'autore siciliano. Sono la grande sensibilità di Pirandello nei confronti della storia, la sua familiarità con i concetti che hanno informato la filosofia del primo Novecento, oltre che la sua geniale rivoluzione teatrale, che lo portò a utilizzare quegli stessi stilemi del teatro borghese che avrebbe poi saputo far implodere, a renderlo non solo un autore imprescindibile ma soprattutto il piú grande scrittore del Novecento. Ed è la ricchezza e problematicità delle tematiche umane che Pirandello ha voluto rappresentare sul palcoscenico ciò che rimane oggi piú vivo ed attuale: messaggio di significato universale che supera di gran lunga tutte le sperimentazioni formali che il suo teatro ha fatto e fa ancora germinare.

Scaturito da una riflessione appassionata e puntuale sulla materia pirandelliana, questo volume è testimonianza della grande sensibilità critica, intellettuale e filosofica di

Umberto Mariani. Lo studio si distingue per l'equilibrio dell'analisi, per la complessità dell'investigazione e per la profondità dello sguardo critico: un'opera fondamentale per chi voglia comprendere l'evoluzione del pensiero filosofico pirandelliano nel momento in cui esso si fa forma artistica e diviene distillata rappresentazione delle grandi interrogazioni dell'uomo novecentesco.

Simona Wright, *The College of New Jersey*

Anna Banti. "*La Signorina*" *e altri racconti.* Ed. Carol Lazzaro-Weis. New York: The Modern Language Association, 2001.
Anna Banti. "*The Signorina*" *and Other Stories.* Ed. Carol Lazzaro-Weis. Trans. Martha King and Carol Lazzaro-Weis. New York: The Modern Language Association, 2001.

The Modern Language Association has undertaken a much needed editorial project, the publication of short fictional works from non-English literatures in two parallel editions, one in the original language and the other in a carefully done English translation. Students and professors will surely welcome these volumes because, in addition to making available interesting writings not easily found elsewhere, they are published in paperback and, therefore, are inexpensive, and they are attractively printed and bound. The MLA seal guarantees the quality of selections and translations. This initiative is particularly important for literatures such as the Italian that have less frequent access to the American publishing market.

Anna Banti is a major Italian author whose life spanned the greater part of the twentieth century. She is known to most American readers only for her novel *Artemisia*, whose translation is available from the University of Nebraska Press. But she was a more productive writer than that, having authored eight novels and half a dozen collections of short stories, in addition to scholarly works in the field of the history of art, and several translations of French and British authors.

The selection of short stories proposed by the MLA editions is representative of Banti's output. Selections are by definition personal, and one may regret the non-inclusion of one of Banti's best know texts, "Lavinia fuggita" ("Lavinia Is Gone"). But the editor rightly decided to select samples from various moments of the writer's career. All the major themes and favorite settings of Banti's fiction are represented here: women's difficult life choices, the struggle to follow one's aspirations, the ambivalence of ambition, and the stifling environment of provincial life.

In the first short story, "Vocazioni indistinte" ("Uncertain Vocations"), a young woman hesitates between several life paths. Lacking the courage and determination to pursue a musical career, she ends up by getting mired in domestic work and catering to a demanding and indifferent family. "Le donne muoiono" ("The Women Are Dying") is one of Banti's most famous pieces. It looks into a future year, 2617, when men discover that they have the power to remember their past lives and therefore have access to a form of immortality. The women, however, remain bound to the present, since they are inexplicably deprived of all memory of their own past. The consequences the writer draws from such a premise are intriguing: they confirm Banti's devotion to art, her awareness of how exacting its practice is for human beings, and her conviction that art holds a fundamental place in the lives of those who are mortal.

Banti often evokes in her fiction moments and figures drawn from the past,

particularly from the fertile and complex history of the high Middle Ages. "Joveta di Betania" ("Joveta of Betania") is such a story, in which unconventional and powerful women must struggle to find a satisfying place within a society that wants them docile and excluded from public life.

"I velieri" ("Sailing Ships") follows the dreamy life of a little boy caught in a story of kidnapping and isolation, which he does not understand. The last short story, "La Signorina" ("The Signorina"), is quintessentially Bantian. Mining a clearly autobiographical vein, the author explores the conflict between a woman's total dedication to a beloved man and her efforts to escape that stifling relationship by turning to her passion for writing. As in her last longer work, *Un grido lacerante* (*A Piercing Cry*), this brief piece conveys Banti's dark views on women's tormented relationship to life and art and makes evident the existence of a subtext filled with suppressed anger.

The introduction by Carol Lazzaro-Weis, who is a well-known scholar in the field of twentieth-century Italian women's writing, is very thorough and clearly written. It provides just the right amount of data, suggestions, and critical evaluations to stimulate the reader, avoiding excessive quantities of information and technical jargon. Therefore, it promises to be equally useful to scholarly readers and to students. The same thoroughness and simplicity is evident in the bibliography, which lists primary and secondary sources. The translation is excellent: it remains faithful to the original, yet resolves gracefully its challenges.

In short, these two slim volumes are very valuable tools for the reader who may want to approach Anna Banti's work in one or both languages, Italian and English. It is all the more disappointing to have to remark on the unexpected frequency of typographical errors in the Italian edition, especially in the last three short stories of the collection. Such lack of precision is surprising in the spelling of a language, such as Italian, that is free of the intricacies one finds in French or English.

Angela M. Jeannet, *Franklin and Marshall College*

***La materia dell'anima*, a cura di Letizia Comba, Torino: Rosenberg & Sellier, 2001.**

Ricordo di aver letto alcuni anni fa l'articolo di una studiosa che lamentava di sentirsi completamente divorziata dal proprio lavoro; che mestamente ammetteva quanto scrivere le fosse diventato oneroso e, da ultimo, di come si fosse creata una profonda frattura tra sé e la sua attività. L'articolo non faceva intuire un disagio personale di carattere psichico, né qualche trauma contingente che avesse potuto scatenare quella diffusa malinconia; lasciava semmai intravedere un profondo e irrisolto interrogativo — sicuramente condiviso da molti/e — sul senso e l'utilità del proprio lavoro e sulle modalità di coinvolgimento di chi non voleva identificarsi solo con la propria razionalità ed erudizione. Dallo scritto traspariva il desiderio di mettere qualcosa di più di se stessi, della propria emotività e sensibilità nel lavoro e di conferirgli uno spessore che, in qualche modo, rendesse atto del vissuto individuale.

La materia dell'anima avrebbe sicuramente esaudito le aspettative di quella studiosa. Il testo raccoglie sei articoli che rivelano una profonda relazione di carattere sia intellettuale che emotivo con altrettanti testi, autori o film. Il metodo critico adottato si potrebbe definire una sorta di "Reader/Response criticism", complicato da un elemento psicanalitico di ascendenza freudiana. In realtà convergono in questo tipo di analisi un serio lavoro filologico, un'esegesi testuale accurata e acuta, nonché un patrimonio di

letture e conoscenze che consentono di affrontare i testi scelti da angolature inconsuete. È inoltre di vitale importanza la posizione di ascolto adottata da tutte e tutti nei confronti del testo, una passività per cui si richiede a quest'ultimo di agire sull'anima del lettore o della lettrice e di costruire un percorso interpretativo di cui l'esegeta è non tanto il conduttore, quanto il testimone. Va subito precisato, a scanso d'equivoci, che includere il vissuto personale nell'attività critica non vuole dire ricorrere a un soggettivismo esasperato e narcisista, o a un altrettanto superficiale impressionismo sentimentale — dati che potrebbero interessare, al più, gli amici intimi di chi scrive. Includere il vissuto personale vuol dire far risuonare un sé che è culturalmente connotato, nutrito di studi e letture, arricchito di esperienze relazionali, affacciato su un contesto sociale e intellettuale. Vuol dire anche mettere per un attimo in disparte l'arroganza della ragione analitica per far parlare le "ragioni dell'anima". E il risultato, ben lungi dall'assomigliare a una sfilacciata e inconcludente seduta terapeutica, si rivela, a lettura ultimata, straordinariamente affascinante e coeso.

I lavori curati da Letizia Comba, docente di Psicologia dell'Arte e della Letteratura, sono il frutto conclusivo di un'intensa attività seminariale condotta con le studentesse e gli studenti dell'Università di Verona. Nel corso di più di un decennio i suoi seminari hanno cercato di ricostruire l'incontro con la madre, utilizzando la mitologia, non solo europea, e creando poi una genealogia emotivo-culturale con le madri "simboliche" dell'Otto/Novecento (Paolina Leopardi, la Regina Margherita, Teresa Noce...), per rendersi infine conto che era impossibile procedere oltre senza incontrare il "negativo": senza quella che si imponeva come una catartica e rivelatrice "discesa agli Inferi". Da ciò prendono spunto gli studi contenuti nel volume.

In "Il viaggio del figlio minore: una lettura della parabola del figliol prodigo", Francesca Migliavacca si interroga sul ruolo del figlio più piccolo. Avendo diritto a una somma di denaro inferiore a quella del primogenito, il figlio minore ne riceve però in cambio meno obblighi nei confronti del padre e rivendica una maggiore autonomia. Si allontana così dalla casa paterna — una palese trasgressione — per un viaggio che rappresenta un emblematico incontro con la propria ombra. Ne tornerà non ancora in grado di accettare il perdono del padre; non ancora pronto alla resa e alla rinascita. In "*Asa Nisi Masa.* Le vicende del *puer* in *Otto e Mezzo* di Federico Fellini", Alberto Sacchetto indaga le vicende di Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) in procinto di girare una nuova pellicola. In realtà Anselmi è un *puer*, un ragazzo, che affronta con immaturità le sue relazioni con un femminile marcatamente edipico. La giostra di donne che lo attorniano — l'amante, la moglie, la madre, la possibile nuova amante — rispecchiano la fondamentale incapacità del regista di armonizzare il proprio maschile e femminile; incapacità evidenziata nel modo in cui questi gestisce la propria sessualità. "Lou Andreas-Salomè. Il mito di una donna" (a cura di Manuela Vaccari) presenta un aspetto poco noto della vita di questa Musa ispiratrice di Nietszche e Rilke. Per più di quarant'anni Lou Salomè rimarrà vicina a Friedrich Karl Andreas, che aveva sposato con la clausola che il matrimonio non venisse consumato. Tale legame, spezzato solo dalla morte, rappresenta per Lou Salomè un ineluttabile attraversamento dell'oscurità, la paradossale volontà di conoscersi radicandosi nell'angoscia di un rapporto tanto inspiegabile quanto inscindibile. In "Assenti in presenza. L'esperienza della notte nel *Cantico dei Cantici*", Caterina Spillari racconta come questo testo le abbia finalmente parlato quando ha messo da parte il cospicuo apparato storico-critico-filologico di cui si era armata per interpretarlo. Solo quando anche lei ha affrontato il mondo dei morti, il

testo le ha rivelato un significato recondito. Struggente lirica d'amore, il Cantico sancisce la necessità dell'attraversamento della notte e dell'ignoto, quale ineludibile premessa all'incontro amoroso. "Etty Hillesum e il respiro dell'anima" (di Maria Grazia Corda) legge il Diario della scrittrice ebrea cercando di capire il senso del suo volontario, entusiasta incontro con la morte. Avviandosi con totale consapevolezza, se non con caparbia determinazione, verso il campo di prigionia di Westerbork, Etty Hillesum accetta di aderire totalmente al destino del suo popolo. Abbracciando la morte, intende sfuggire alle tiranniche pretese di un sé che vuole egoisticamente pensare soltanto alla propria sopravvivenza fisica. "La madre in lutto" di Letizia Comba conclude il volume con un lirismo straziante. L'articolo sviscera il legame madre-figlio — quando questo viene scisso dalla prematura morte del figlio — alla luce sapienziale del *Tao Te Ching*. Lo fa cercando di trovare un senso "altro", e una impossibile, e forse inaccettabile, consolazione per una perdita che ribalta il ciclo stesso dell'esistenza. Solo la personale, definitiva discesa agli Inferi — che la studiosa affronterà, con inquietante coincidenza, proprio durante la stampa del libro (morirà in un incidente automobilistico) — potrà esprimere un senso, ma, questa volta, davvero indicibile.

Anna Maria Torriglia, *University of California at Padua*

Sante Matteo e Stefano Bellucci (a cura di), *Africa Italia. Due continenti si avvicinano*, Faraeditore, Santarcangelo di Romagna, 1999.

This eclectic and interesting collection of essays is grouped around the broad theme of the relationship between Africa and Italia. The essays are introduced by a 'lettera/introduzione' ('to Italy') by Sante Matteo that introduces some of the sub-themes of the book. For example, there is a hint at the links between Italian immigration and immigration into Italy; the legacy, or non-legacy, of Italian colonialism and invasions of Italy over time; and the status and production of the immigrant writers over various historical periods. Finally, Matteo hints at the possibilities of an original form of cultural renaissance provided for by the arrival of over a million foreign immigrants in Italy over the last twenty years. In fact, the introduction betrays the literary/literature bias of this collection, which underplays the role of history, anthropology and geography. The varied nature of the essays here is both the main strength, and the main weakness, of this book, emphasising the possibilities and limits of 'cultural studies'. This eclecticism is not here held together by any serious overview, particularly in historical terms, thus making the loose collection just that, and meaning that it can be judged purely on the individual quality of each essay, and not really as a whole.

Thus, there is a piece on earthquakes with scientific maps, which seems particularly out of place, followed by an essay on the economics of immigration, which provides some useful background information. John Brackett's extremely original chapter looks at the Italian imagination concerning Africa (and the imagery *about* Africa) during the Renaissance, which problematises the whole concept of 'Africa' (a concept used fairly liberally in many of the other pieces in this volume). Anna Maria Medici's chapter is based around a voyage within Italy of a Tunisian poet during the nineteenth century. This essay is bounded by solid historical research, which then focuses on the experiences of one Muhammad al-Sanusi (1851-1900). Al-Sanusi visited Naples, Rome and Livorno in 1882, and then stayed for some time in Tuscany. He admired, but did not *identify with* what he saw of European culture, and described this admiration through poetry and

stories about his travels. Italian cities were particularly impressive for al-Sanusi, who also criticised a number of aspects of Italian culture and compared them, often in minute detail, with practices and customs in Italy. Medici's piece, backed by a rich scholarly apparatus, opens up a series of questions concerning the Africa-Italy relationship, which are merely touched upon elsewhere in the volume, and reverses the general trend by analysing Italy through African eyes.

Some aspects of Italian colonialism are discussed in Calchi Novati's useful piece, which, however, has little connection with other essays in this book and is not, unlike many other pieces here, backed up by footnotes and references. The colonial theme is also dealt with by Cristina Lombard-Diop in her essay analysing the voyage of an Italian woman, Rosalia Pianavia Vivaldi, in Eritrea between 1893 and 1895. Vivaldi was the wife of the Italian commander of the zone of Asmara, and this essay, like that of Medici, allows a different take on the colonial problematic through the use of an Italian woman's writing concerning her time in Africa, while much recent work has concentrated on the relationship between Italian soldiers and African women. This analysis, however, does not fulfill all its promise, and there is a not entirely successful leap between the first and the second parts of the chapter, with the second part dealing with the work of Lombroso and some analyses of nascent Italian racism around the turn of the century. Some of these themes are taken up in Laura Harris's short polemical piece concerning questions of race, immigration and 'the other'.

The rest of the book concentrates on immigrant literature in Italy, immigrant cinema and the representation of immigrants in Italian cinema. Particular attention is paid to two important, pioneering books published in Italy, Salah Methnani's and Mario Fortunato's *Immigrato* and Pap Khouma's *Io, venditore di elefanti* (1990). These books marked the first stage of immigration into Italy, and over the last few years a small-scale industry has grown up around this genre of literary production. Immigrant 'characters' have found their way into Italian literature of all kinds, especially the flourishing detective novel sector. In some ways these essays are all a touch dated, then, as the speed of integration and political processes relating to immigration has moved beyond the images of pioneer and mainly small-trader immigrants depicted here. The concluding chapters of the book deal in some detail with the questions of Italian national identity and its relationship with immigration (Gabriella Romani); and the work of a number of writers including Moravia, Volponi, Gianni Celati and the immigrants Kolma-Ebri and Wasswa. There is also an interview with Komla-Ebri, who is now an Italian citizen, a doctor in a hospital in Erba, and the author of *Quando attraverso il fiume* (1997), amongst other novels. Finally, Graziella Parati and, in a much shorter piece, Maria Silvia Riccio both take as their theme the representation of immigrants in Italian cinema. The concentration on Africa (and the publication) prevents, however, any mention of the most powerful films concerning immigration to be released in Italy during the 1990s: Gianni Amelio's extraordinary *Lamerica* and *Così Ridevano* (1998), as well as the same director's documentary on immigration produced by the RAI. *Africa, Italia* is completed by a general bibliography.

In conclusion, this is a useful and, at times, illuminating volume, which highlights a number of important themes, but which suffers from an excessive fragmentation and the lack of any attempt at an organic introduction bringing together, or putting into context, the various essays collected here.

John Foot, *University College London*

Renzo Ricchi, *Selected poems*, traduzione di Catherine O'Brien, introduzione di Mario Luzi, Gradiva Publications, 2000, pp. 67.

La raccolta di poesie di questa pubblicazione, è una selezione della traduttrice Catherine O'Brien, la quale ha preso in considerazione, della vasta produzione di Renzo Ricchi, il periodo che va dal 1950 al 1993, quindi dagli esordi di un Ricchi ancora adolescente fino agli anni maturi dell'autore. Per comprendere meglio l'opera di Ricchi, e poiché questa raccolta è la prima che appare negli Stati Uniti, è importante conoscere la formazione del poeta che è anche drammaturgo, saggista, narratore e che è stato a lungo giornalista per la televisione italiana. Altrettanto necessario per comprendere il perché delle scelte di O'Brien — docente di Italianistica presso la National University di Galway in Irlanda — è la sua predilezione per altri autori coinvolti con il tema del sacro, e da lei tradotti, come Luzi, Guidacci e Merini. O'Brien ha anche individuato con molta sensibilità il cammino unitario del linguaggio di Ricchi, che si ripropone con coerenza, pur nella sua evoluzione stilistica, durante tutto il suo impegno letterario.

La linea che lega le composizioni poetiche di Ricchi è quella della spiritualità, che affiora con insistenza nell'arco di tutta la sua produzione. Mario Luzi, nella sua introduzione, individua due filoni nell'opera di Ricchi, di cui scrive: "La sua poesia non ha mai evitato il confronto con le inequalità e le palesi ingiustizie della storia". Il pathos della sua scrittura si esplica, per Luzi, su due livelli, "quello elegiaco del tempo e del paesaggio infantile evocato", unito con "l'agonismo e la fede nella progressione che alimentavano la sua profezia politica" durante gli anni giovanili. Degli anni più recenti, il grande Maestro pone l'accento sull'aspetto "morale e metafisico" in cui si esprime "un accento pienamente religioso", consustanziato, nel progredire del tempo, da "assillo conoscitivo e rimorso cristiano".

Dalla lettura delle pagine della raccolta si evidenzia che il tema fondamentale è proprio quello metafisico e metastorico, ma sempre con un occhio alla realtà dell'uomo, osservato nella sua quotidianità. La costante è il rapporto tra l'uomo e il mistero della creazione, tra l'uomo e il mistero del mondo, intriso di male e di dolore, infine la riflessione sul destino di solitudine dell'uomo.

In "Il treno è fermo", dal libro "Le radici dello spirito — Poesie 1950-1985", si evidenzia l'immagine dell'uomo immobile, mentre cresce l'angoscia del dubbio, in attesa davanti al proprio destino, immerso in un paesaggio e in un'ora del giorno definiti: "Il treno è fermo. Qualcuno l'ha fatto arrestare. / Siamo in fondo a una valle sotto un crepuscolo acceso. / Forse è veramente l'ora del giudizio. Riavremo / un sistema di certezze in un mondo che crolla. / Scende il buio e soffoca il pensiero. Non succede / nulla. Rendo alle cose i loro nomi: noia stanchezza / fretta di arrivare. La notte ha inghiottito tutto. / Nessuno viene in mio aiuto?"(16).

Di nuovo, nella seconda strofa di "Tra ricerca e dubbio", tornano martellanti le parole dubbio e ricerca, tra cui "l'anima tenta un accordo / ma nel mattino lavato / dal vento di settembre / — dolcissima agonia dell'estate — / le note ricadono su se stesse". Non c'è risposta, ancora, alla richiesta d'aiuto, però, in chiusura, l'oppressione si scioglie in un moto liberatorio e "la gioia parte / sulle ali delle rondini / verso i mari del sud" (20). Lo spirito si solleva e prosegue l'avventura della sua indagine, portando con sé il fardello delle incertezze.

Si diceva che per Ricchi l'uomo è in costante rapporto con il mistero della creazione

e con il sacro, e la poesia "La parola" delinea con potenza questo Dio-Logos, pensiero fatto parola, che parla attraverso la creazione: "Ho dato i nomi / quindi ho fatto esistere / ho foggiato gli dèi / e messo in moto il tempo / ho creato i miti e i riti / gl'incantesimi, le visioni / do la vita e distruggo / determino il destino / quando mi pronunciano / mi fissano nei cieli / per l'eternità" (28).

Sono due i volumi da cui O'Brien ha attinto, e il secondo, uscito nel 1993, sotto il titolo "Nel sabato dell'eternità", procede sui temi della coscienza e dell'essere, tenendo dietro all'avventura della verità, dentro lo scenario della creazione. Qui Ricchi si rivolge sempre a un Creatore che opera nel mondo in una maniera che l'uomo non arriva a capire, e questi lo interroga e si interroga, a volte con toni rassegnati, più spesso con accenti di speranza. La sorte umana della perdita, della vita che, mentre noi camminiamo, si perde nel tempo immobile, è ben presente nella lirica "Qui venne l'approdo", un approdo "fra terre inesplorate / e scogli erratici / sotto cieli infiniti. / Tra le mani utensili incerti. / Dimenticato il mistero fatale dell'origine". I giorni trascorrono ma "senza futuro tutti nel presente", fino al momento in cui gli uomini vengono "trafitti dall'aculeo della conoscenza. / Così iniziò il cammino / verso il silenzio dell'avvenire. / Il tempo divenne irreversibile. / la Creazione si fece Storia" (32).

Si fa sempre più ardita in queste poesie l'idea che l'uomo e Dio sono entrambi attori, quindi l'essere umano non è succube ma partecipe del creato come creatura a sua volta, e perciò deciso a trovare risposte alle proprie domande, che suonano incalzanti: "Che bisogno / avevi tu di noi? / Dipende dal nostro / il tuo destino? / Che meriti dunque / abbiamo per esistere?" (34). Ma vi appare anche il coraggio di trarre conclusioni, l'azzardo di ipotesi consolatorie, perché il Creatore che ha disegnato le ali alle farfalle, "il compositore che dirige le orchestre / delle foreste e delle scogliere / l'alchimista inventore di mille profumi [...]" non può amare la morte. "Sei troppo inquieto / ci assomigli troppo. / Ami le sorprese / lo stupore" (36), conclude il poeta.

Quali sono i poeti di riferimento, cui Ricchi guardava e in cui ancora oggi si riconosce, appare evidente: Davide Maria Turoldo, e naturalmente Mario Luzi, il quale ricerca in modo più tormentato, sconsolato, mentre Ricchi crede in un Dio del divenire, e nella gioia della speranza; e poi Ungaretti, per l'emozione di certi suoi versi, e ancora Montale per le sue fulminanti intuizioni. Ricchi si sente vicino a quegli autori del Novecento che si muovono tra dubbio e fede, e per i quali, come per lui, la poesia si fa diario di un tragitto spirituale, un'autobiografia non di eventi ma di tappe di un cammino interiore. La dichiarazione che conclude "Se fallissimo il bersaglio" delinea questo processo di un costante divenire: "Come potremmo non essere impazienti? / Tu conosci il peso dell'attesa. / Viandante sei come ognuno di noi / sempre in cammino" (44), e afferma la fede in un'entità spirituale che è dentro di noi e ci accompagna.

Il concetto agostiniano che chi cerca Dio lo ha, forse, già trovato, si esprime nella composizione "Silenzioso", che è un ulteriore tentativo di instaurare un dialogo: "Chi tace è indecifrabile. / Cercarti / è già trovarti un poco?" Dio risponde? Sì, parla attraverso la creazione, perché tutto quello che esiste è il linguaggio di Dio: "Fra tanto continui a creare / vicende di tempi / e ci fai assetati di futuro / colmi d'inquietudine" (50). C'è un aforisma di Ricchi, che a questo punto vale citare, tra i tanti che ha composto: "Noi vorremmo svelare ciò che Dio tiene nascosto. Ma forse il mistero della vita deve resistere affinché noi abbiamo uno scopo: la ricerca, la congettura; anche la paura e la speranza. Alternative alla noia cosmica che potrebbe ucciderci se sapessimo tutto".

Paola Bortolotti, *California State University International Program in Florence, New*

York University in Florence

Jennifer Lagier. *Second-Class Citizen*. Lafayette, IN: Bordighera, 2000. Pp. 46.

Jennifer Lagier's autobiographical poetry explores the quotidian experiences of growing up in an Italian-American family within the larger political landscape of the latter half of the twentieth century. The thirty-two poems of *Second-Class Citizen* pay tribute to her Italian heritage as they recount episodes from her grandmother's generation, and then move chronologically through her own experiences as a girl, young woman, and adult. "I am memory's immigrant / charged with the past, / imagining the future, and / writing poetry to thwart / any ethnic erasure" (27). The final poems narrate the author's growing political awareness in a country that not always so eagerly welcomes new arrivals to its shores. Lagier's poems deal with relationships and differences among the generations, feminism and women's issues, age, Catholicism, and the effects of poverty and American consumerist culture on the Italian immigrants.

Drawing from her experience as a photographer, Lagier has structured the book as a family photo album including pictures from her own collection. Each poem represents a snapshot of the past and seeks to capture the feeling of a moment lost in time. Her poetry often describes specific photographs included in the volume, as in the poem *Communion Portrait*: "They stand, one line above the other, / stern Italian matriarchs in black suits, / three devout Catholic daughters" (13). This image becomes a launching point for further discussion on the mother-daughter relationship and the transition from childhood to the world of adults. The theme of strong opposition, symbolized by the black and white photographs in the book, is repeated in the poetry, as Lagier contrasts the "blackness" of the mothers' dresses to the "virginal" whiteness of the girls' veils. Her language emphasizes the visual, occasionally including a few Italian phrases to provide specificity.

The book can be roughly divided into four sections. The first group of poems deals with the first generation of immigrants in the family. This is the generation of her great-grandmother and these poems are dedicated to individual family members. The feelings of hope upon arrival to the new world are compared to the reality of being different in a foreign land. Her poems tenderly relate the family's tragedies as well as the moments of triumph.

The second set of poems deals with the first generation of children, including the poet herself, and what it meant to grow up in an Italian-American household. She recounts her family's struggle to integrate into the American mainstream. The relationship among the women recalls the weight of folk wisdom in the family. "Life, you once said, is like cutting an onion: / you cry your way through it" (35). Also important is the theme of rebellion both as a young person and against that immigrant identity.

The third set of poems is announced by the poem "Confirmation," which deals with the poet's passage into adulthood, her awakening to her heritage, and the reconciliation of that heritage to her identity. She reflects on the role she wishes to assume as an adult and the significance of her past.

The last set of poems now sees the poet as a mature adult who has come to understand her politicized identity. "This divided tree and I disprove / the melting-pot mythology. / From our single, traumatized stems flourish / warring identities" (42). These final poems contrast her experience to that of other Italian-American women, contextualizing it within the larger political framework.

Jennifer Lagier, a member of the National Writers Union, Local 7, and the Italian American Writers Association, teaches at Hartnell College and California State University in Monterey Bay. *Second-Class Citizen* is her second book of poetry. She published *Where We Grew Up* (1999) in addition to writing in various journals and anthologies, including online, in the United States and Italy.

Dawn Green, *Stanford University*

Cinzia Sartini Blum e Lara Trubowitz. *Contemporary Italian Women Poets. A Bilingual Anthology*. New York: Italica Press, 2001. Pp. LII + 308

L'interesse critico per la scrittura al femminile in Italia è fenomeno relativamente recente, legato al fiorire del pensiero femminista ed alla influenza dei *Gender Studies* di oltreoceano. Se questo è un dato oggettivo per la scrittura femminile *tout court*, risulta tuttavia ancor più valido per lo specifico poetico di quella scrittura.

La poesia delle donne è pianeta ancora semi-inesplorato dalla critica accademica ufficiale. Nei volumi antologici che edificano e trasmettono mappe e percorsi di poetiche del Novecento italiano — i Mengaldo (Per Vincenzo Mengaldo, *Poeti Italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978), i Sanguineti (Edoardo Sanguineti, *Poesia del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969) —, la linea femminile rappresenta spesso una regione minoritaria o ancor più marginale di altri "tradizionali" territori di frontiera, come la poesia dialettale. La scrittura poetica delle donne fatica a trovare un riconoscimento critico che non sappia di reperto antropologico o di ghettizzazione stilistico-tematica, e che sappia piuttosto discernere, nel paesaggio multiforme di quei versi, diversità ed appartenenze.

Di là dal conteggio statistico delle presenze e delle assenze nel Parnaso Novecentesco (sia esso classico o d'avanguardia), è necessario che questa frontiera della scrittura rivendichi totale espressione e visibilità. Operazione culturale essenziale e delicata, che negli anni Settanta in Italia, è stata affidata al volume *Donne in poesia* di Biancamaria Frabotta (*Donne in Poesia. Antologia della poesia femminile in Italia*, prefazione di Dacia Maraini, Roma, Savelli, 1976) e che, dopo l'indagine pubblicata su rivista di Mariella Bettarini su donne e poesia negli anni Ottanta e primi Novanta (*Donne e poesia: seconda parte - Dal 1980 al 1989*, "Poesia" 11.121 [Ottobre 1998]: 61), richiede ora ulteriori aggiornamenti e sviluppi.

Consapevole di queste premesse, è su questa linea che si colloca il volume *Contemporary Italian Women Poets. A Bilingual Anthology*, pubblicato per la Italica Press di New York da Cinzia Sartini Blum e Lara Trubowitz. Si tratta di un contributo importante, che offre uno strumento testuale di sicuro interesse non solo per il pubblico di lingua inglese a cui è indirizzato, ma anche per l'italianistica ufficiale, priva di un analogo repertorio testuale in volume aggiornato alle ultime battute della scrittura in versi al femminile.

Il volume presenta un taglio critico che lo differenzia dalla tradizionale produzione saggistica di scuola anglo-americana: per molti aspetti, l'antologia segue un'articolazione prettamente "italiana", adottando una prospettiva diacronica fondata su una periodizzazione per "generazioni". La rosa delle autrici presentate nell'antologia viene infatti introdotta in tre passaggi successivi: dapprima nell'introduzione storico-critica; successivamente nella sezione antologica dei testi; infine nel repertorio delle note bio-bibliografiche. Tre differenti criteri si succedono nella strutturazione delle tre sezioni: un

criterio generazionale, uno cronologico ed uno alfabetico.

Le autrici dell'antologia citano, nell'introduzione, due fondamentali interlocutori testuali della loro opera: il primo, *The Defiant Muse: Italian Feminist Poems from the Middle Ages to the Present*, New York, The Feminist Press, 1986, curato da Allen Beverly, Kittel Muriel e Jewell Keala Jane, è un'antologia che esplora in chiave femminista l'intero arco della scrittura poetica femminile italiana, condensando scritture lontane nel tempo e nello spazio; il secondo volume, *Italian Women Poets of the Twentieth Century*, Dublin, Irish Academic Press, 1996, curato da Catherine O' Brien, riduce lo spettro temporale dell'analisi alla contemporaneità esplorata nella voce di undici donne-poeta, in percorsi che intrecciano strettamente biografia, testi e temi, all'insegna di una radicale diversità della scrittura poetica femminile.

Indagine a vasto raggio, transgenerazionale e transregionale, e individuazione di specificità e differenze: questi sono i tratti che Blum e Trubowitz fanno propri in questa loro antologia di terza generazione. Esiste, tuttavia, un'importante differenza: questo volume intende, attraverso un approccio più sintetico che analitico, ricondurre le derive femminili lungo le vie maestre della poesia del secondo Novecento. Pensiero dell'appartenenza poetica, dunque, oltre che della differenza. Il testo trascrive i segni — occulti, inesplorati o mai registrati — dell'essenziale contributo delle donne alla geografia ufficiale delle poetiche, correnti e scuole della poesia italiana contemporanea.

Questa scelta comporta la subordinazione di altri possibili tracciati critici, quale, ad esempio, un fruttuosissimo percorso tematico all'interno della raccolta. Alla ricerca dell'identità, dell'intreccio di passione amorosa e scrittura, di testualità e sessualità, di metafisica e quotidianità — tutti temi elencati da Blum e Trubowitz nell'introduzione (XVII) — si sovrappongono carsiche linee di revisioni mitiche e deflagrazioni psichiche e psicotiche della scrittura. L'analisi tematica, tuttavia, pur non essendo perseguita nel volume in chiave sistematica, compare disseminata nelle analisi dedicate alle poetesse nell'ambito dell'inquadramento diacronico introduttivo ed affiora implicitamente dall'accorta scelta dei testi, foriera di future esplorazioni.

Duplice dunque il compito dell'ampia e dettagliata sezione introduttiva. Anzitutto, si vuole condurre il pubblico di lettori/lettrici nella selva complessa e stratificata della poesia italiana del secondo dopoguerra, dalle sue matrici ermetiche alle sue ramificazioni realistiche e neoavanguardistiche, fino alle filiazioni neo-orfiche e ironico-ludiche della poesia di fine millennio. Al contempo, tuttavia, la sintesi storica si apre a schegge analitiche dedicate alle donne-poeta che intersecano scuole, correnti e diatribe letterarie, reagendo in sintonia o distonia al clima culturale della loro epoca.

La seconda sezione introduce direttamente i testi con traduzione a fronte, senza alcun commento critico. Le autrici sono elencate in ordine cronologico, e cronologico è anche l'ordine interno alle singole sequenze antologiche. Il *corpus* delle poetesse comprende, nell'ordine: Daria Menicanti, Margherita Guidacci, Cristina Campo, Armanda Guiducci, Elena Clementelli, Maria Luisa Spaziani, Luciana Frezza, Vera Gherarducci, Amelia Rosselli, Gabriella Leto, Alda Merini, Rossana Ombres, Giulia Niccolai, Piera Oppezzo, Dacia Maraini, Jolanda Insana, Anna Cascella, Mariella Bettarini, Luciana Notari, Biancamaria Frabotta, Vivian Lamarque, Patrizia Cavalli, Rosita Copioli, Gabriella Sica, Patrizia Valduga.

I nomi presenti nella raccolta, con alcune eccezioni, sono in parte già noti al pubblico anglo-americano attraverso la traduzione di loro testi nel già citato *The Defiant Muse* e nel volume *The Promised Land: Italian Poetry after 1975* (Sun & Moon Press,

Los Angeles, 1999, a c. Di Luigi Ballerini et al.), oltre che in selezioni pubblicate su riviste. Esiste già una tradizione critica consolidata negli ambienti universitari anglo-americani per le voci più note presenti in questo elenco, dalla Merini alla Rosselli, ma il contributo conoscitivo, per voci nuove o meno conosciute, offerto dall'antologia qui recensita è indubbio. L'elenco presta tuttavia il fianco a critiche concernenti la selezione. Se l'assenza di Antonia Pozzi (*outsider* suicida della quarta generazione, punto di partenza della selezione frabottiana), pur contestabile, appare giustificata dal rigido criterio cronologico, non può non suscitare interrogativi l'esclusione di una delle voci più significative della scuola femminista del "pensiero della differenza": la Bianca Tarozzi di *Nessuno vince il leone* (Arsenale editrice, Verona, 1988) e di *La buranella* (Venezia, Marsilio, 1996). Sarebbe stato anche interessante introdurre gli esperimenti dialettali di Franca Grisoni (*La Boba,* Gernova, San Marco dei Giustiniani, 1986, con poesie tradotte da Justin Vitiello): una delle protagoniste della rinascita della poesia dialettale in Italia, vincitrice del premio Viareggio nel 1997.

Notevole la scelta dei brani poetici, che offre, come si diceva, ampia conferma ad analisi tematiche e che rivela l'affascinante varietà ed originalità di questi componimenti, nelle scelte stilistico-formali, nelle intonazioni, nelle reti metaforiche, registrando al contempo influssi ora classico-ermetici, ora neo-avanguardistici, fino alla prosasticità delle forme diaristiche o ad una estesa narratività. A volte la scelta, soprattutto per autrici già note e tradotte, non include testi recenti (assenti, ad esempio, brani dalle *Cento quartine e altre storie d'amore* di Patrizia Valduga, Einaudi, Torino, 1997), o canonici, come *La libellula* di Amelia Rosselli (*Le poesie*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 139-58), o *La terra santa* di Alda Merini (*La Terra Santa*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1984, pp. 40-41), o *La viandanza* di Biancamaria Frabotta (*La viandanza*, Milano, Mondadori, pp. 78-82), cui pure si fa accenno nell'introduzione, per presentare poesie o raccolte meno conosciute. Se da una parte questo permette un'esplorazione più originale di questi corpi poetici, dall'altra l'esigenza divulgativa dell'antologia avrebbe forse richiesto qualche campionatura più "ovvia".

Per quanto concerne la traduzione, la qualità dei testi tradotti è senz'altro alta e costituisce un punto di forza dell'antologia. In coda alla sezione introduttiva (LI-LIII), quasi a mediare l'impatto con la sezione antologica bilingue a seguire, Blum e Trubowitz dedicano un piccolo intervento critico-teorico al lavoro di traduzione svolto, descrivendo i problemi incontrati ed indicando i criteri adottati nel delicato passaggio dall'italiano all'inglese. Particolarmente interessante, in questa riflessione sul processo traduttivo, appare la questione del "genere" dei nomi e degli aggettivi, quanto mai centrale in una antologia di questo tipo. L'assenza del genere femminile nella sostantivazione e nella aggetivazione inglese produce all'interno dei testi tradotti cortocircuiti a scoppio ritardato, micro-shock che introducono un aspetto di sorpresa all'interno del testo, potenziandone la carica eversiva nel senso del "genere". Flessibili quanto basta nelle loro traduzioni, Blum e Trubowitz sono felicemente "intimate but not mimetic" (LII), citando le teorie sulla traduzione di Susan A. Handelman, anche se non mancano fraintendimenti. Tradurre un'"arcadia" rosselliana in "Arcadia" (*Attorno a questo mio corpo* 86) costituisce una non piccola forzatura del senso poetico, ad esempio; ma si tratta di un punto discutibile in un tessuto verbale altrimenti felicemente trasposto in altro idioma. Rosselli, Insana e Niccolai, d'altronde, con i loro giochi linguistici e neologismi, sono senza dubbio fra le autrici più impegnative per chi ha il compito di tradurle.

La terza ed ultima sezione del volume comprende la serie delle schede bio-

bibliografiche: concise ed esaurienti le biografie, aggiornate e dettagliate le schede bibliografiche dedicate alle singole poetesse, che contengono non soltanto i titoli delle raccolte poetiche pubblicate, ma anche l'elenco di testi in prosa, traduzioni e opere di carattere saggistico. A seguire, infine, una preziosa bibliografia selezionata che comprende le antologie contenenti testi poetici di donne pubblicate in Italia e nei paesi di lingua inglese, una serie di saggi critici ispirati alla tradizione anglo-americana dei *Gender Studies* o a quella del femminismo italiano e testi di storia letteraria. Un contributo importante che Blum e Trubowitz avrebbero potuto inserire in questa pur ottima bibliografia è una lista delle recensioni, prefazioni e introduzioni con cui il mondo della poesia ufficiale ha accompagnato gli esordi o le pubblicazioni di queste donne-poeta. Se è vero che esse non compaiono o fanno fatica a comparire in antologie, hanno tutte però avuto lettori illustri, pronti a riconoscerne l'indubbio valore. In un'antologia che punta a ricondurre i sentieri della scrittura poetica femminile nell'alveo della poesia del secondo Novecento gli scritti di Pasolini, Montale, Sereni, Giudici, Raboni, Manganelli, Corti rappresenterebbero un'ideale controprova critica di un dialogo possibile e di un riconoscimento dovuto fra questi due interlocutori ideali.

Contemporary Italian Women Poets rappresenta dunque uno strumento d'analisi utilissimo, un repertorio testuale ricco ed aggiornato, ed offre un taglio critico innovativo nell'indagine sulla poesia delle donne in Italia, legato tanto alla scuola della "differenza" quanto ad un discorso di "appartenenza" alle dinamiche culturali strutturanti del secondo Novecento, in un testo a suo modo unico in ambito sia anglo-americano che italiano.

Quest'antologia costituirà senz'altro una fonte importante di visibilità internazionale per la poesia al femminile in Italia, e un'occasione di stimolo e di rinnovamento del dibattito letterario e di "genere" intorno a questo validissimo e ancora parzialmente inesplorato *corpus* poetico.

Stefania Benini, *Stanford University*

Willi Jung, ed. *Mitteilungen des Studiengangs Deutsch-Italienische Studien/Studi Italo-Tedeschi* 5. Bonn: Universität Bonn, 2001. Pp. 86.

It has often been said that Italian influence on German life and letters is both widespread and profound. Comparatively speaking, the impact of German culture on Italy's development may seem less obvious, but is nonetheless important in the context of Europe's present day realities. Both types of influence will undoubtedly be investigated more extensively thanks to the efforts of a new program in German-Italian Studies at the University of Bonn (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn). Students enrolled in this program study the interrelationship between these two relatively young European nations and their respective cultural identities. Since its founding in 1995, in an effort to raise consciousness, the department of German-Italian Studies has published annual volumes of proceedings. The most recent volume is the subject of this review.

In his brief preface, co-editor Prof. Willi Jung hints at the important status that German-Italian Studies has recently attained. He calls attention to a ground-breaking colloquium entitled "German Poetry in Italy—Italian Poetry in Germany" ("Deutsche Lyrik in Italien—Italienische Lyrik in Deutschland"), organized on October 26, 2001 to commemorate the five-year anniversary of the program. Leading the reader into the heart of this collection is a research article by Prof. Willi Hirdt, "Zur Modernität Boccaccios," on Boccaccio's modernity and its influence on both G. E. Lessing (*Nathan der Weise*)

and Thomas Mann (*Mario und der Zauberer*). The article's aim is to show once again the impact of Boccaccio's legacy on European culture across spatial and chronological boundaries. Here the author emphasizes how Lessing's universal tolerance and Mann's investigation of the human psyche owe to the Italian Medieval master.

Following Hirdt's discussion is an excerpt from an article by Professor Elio Providenti, dated December 1991 and published in 1995 in *Nuova Antologia* and treating Pirandello's relationship to Jenny Schultz Lander, whom he met in Germany. The article is in Italian, making for a nice balance with Hirdt's essay in German. Yet these studies in comparative literature may seem misplaced together with what follows: an assessment of the teaching of Italian in German schools by Professor Jung; a detailed German-Italian Studies program description; an account of an exchange trip to Florence by students in the program; and finally, a piece featuring in the table of contents as "Une [sic!] sguardo dietro le quinte," in which elements of a theatre project in Bonn are highlighted.

Despite the absence of a unified critical focus, the volume is purposeful and illustrative, describing a university program's path from inception to its most recent milestones. The program was born of an agreement signed in 1994 after extensive planning by the Presidents of the University of Bonn, Professor Dr. Max G. Huber, and the University of Florence, Professor Paolo Blasi. Helping matters along was its status as a pilot project of the "Kohl-Amato Initiative" of 1992, a broader agreement to strengthen research and educational ties between Germany and Italy. The University of Bonn now offers a double major in German and Italian, or a *Laurea* in Studi Italo-Tedeschi, and is designed for German and Italian students of German who are competent in the field of Italian studies, as well as for German and Italian Italianists who are knowledgeable of German culture (76). Students earn the degree by completing nine semesters before taking final exams and earning a total of 80 credit hours ("Semesterwochenstunden" or "SWS"). These are roughly equivalent to American credit hours, considering that most courses grant two "SWS." In their 5th and 6th semesters (junior year), students are required to study in either Bonn or Florence, depending on their major, and participate in a three-month professional internship.

The few pages chronicling an interdisciplinary field trip to Central Italy organized by the German-Italian Studies program in collaboration with the Department of Geography at the University of Bonn (8/27 – 9/13/2001) contain commentary, a day-by-day itinerary, and six photographs of monuments and group members. The inclusion of a poem written by one of the group participants about her experience lends a personal touch to the volume. This ode, entitled "Offener Brief an Italien" ("Open Letter to Italy"), fittingly captures the openness with which one must confront both history and culture when visiting Italy's ancient sites.

The mission of the program is in line with its international scope, stressing cross-cultural awareness ("Interkulturalität") and introducing the new concept of "Europakompetenz," which could be rendered as a highly desirable competence in European economic, social and political affairs. At the core of the curriculum are requirements ("Pflichtveranstaltungen") in literature, philology, linguistics and teaching methodology, while the electives ("Wahlpflichtveranstaltungen") include geography, ethnology ("Volkswirtschaft"), art history and translation. The program of study is presented by the co-editors in a thorough, comprehensive manner, which can make this publication appealing to students interested in teaching either Italian or German as a foreign language and who are open to a unique international experience.

Based on its description as presented here, the course of study would serve not only to build better career opportunities for students who are competent in the language and cultural relations of both nations, but would also foster a genuine learning community shared by both Italy and Germany. This is, at least, Professor Jung's wish, made clear in his intervention about the teaching of Italian in German high schools and the preparation of teachers qualified to do so. A further goal is to develop curriculum frameworks for the teaching of Italian, which up to now do not exist in Germany, even though German high schools have been teaching Italian since 1981. The fact that only 20% of the freshmen presently enrolled in the program plan to make teaching their career choice (54) is potentially a cause for concern.

As for the learning objectives of the program, educators have long struggled to define and measure the concept of cultural competence, especially when it refers to the acquisition of knowledge or a set of skills that pertain to a foreign country. According to the mission of the program, the students pursuing a degree in German-Italian Studies should attain cultural competence by complementing the core curriculum. Yet the definition of the program structure as we read it in the mission statement (76) remains somewhat vague, and one wonders how the success of it can be quantified, considering that the program was developed as an unprecedented pilot project aimed to deepen the relationships between Italy and Germany.

Enrollment in the program is limited and subject to an entry test. No other information is provided about the selection criteria, the cost or the percentage of applicants who are accepted into the program. Based on this publication alone, it would be difficult to evaluate the consistency or success of the program because no statistical data are given as to how many students are presently enrolled, and more importantly, how many graduates there are and where they have gained employment. The class of 1995 should, in fact, have completed the degree at the time of the volume's publication. Especially because it is the first program of its kind in Germany (54), it would be valuable to knowt the career path of the remaining 80% of enrolled students.

In concrete terms, the most innovative and ambitious goal of this project is that of combining a university degree with bi-national high school diplomas in Bonn and Florence (77). Considering the growing need for economic and political integration expressed by member nations of the EC, the notion of a bi-national high school degree could accomplish a number of important objectives. As a laboratory for educational restructuring both in the EC and beyond, in fact, this teacher education program could gain international attention. The directors of the German-Italian Studies Program would thus be well served to furnish more specific information about this experiment in future volumes of these proceedings, including some of its outcome's assessment criteria and program benchmarks. One would imagine that a *Laurea* of this kind, with such a broad and comprehensive area of scholarly inquiry, could be highly desirable among Italian students in the complex making of a European community; and more significantly, it would be crucial in the creation of a European conscience, perhaps the true essence of that "Europakompetenz" which the creators of the program envisaged seven years ago.

Daria Valentini, *Stonehill College*

Brief Notices
by Anne Tordi

Portales 1 (August 2001). Pp. 145. *Portales* is a new journal sponsored by the Dipartimento di Filologia e Letterature Moderne of the University of Cagliari. Its aim is to create "un'occasione di incontro e di dibattiti, favorire nuove opportunità e offrire stimoli di ricerca, finalizzati soprattutto alla comunicazione scritta, per i molti giovani che coltivano interessi di studio e di approfondimento culturale [...]." The issue is divided into four sections: "Saggi," "Eventi," "Lingue e culture," and "Recensioni." Among the essays in this volume are: "Paradosso, grottesco e parodia nella *Favola* di Machiavelli" by Gonaria Floris; "*Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache* nella versione di Barezzo Barezzi" by Maurizio Masala; "Lo studio della letteratura sarda: i testi e gli strumenti bibliografici" by Giovanni Pirodda; and "Una amicizia nuorese: lettere inedite di Grazia Deledda" by Giovanna Cerina.

Lucio Romano. *Lettere di Gioacchino Toma a Eduardo Dalbono. Poemetto.* Lecce: Università Popolare Galatina, 1997. Pp. 89. In this work, Lucio Romano creates an imaginary poetic correspondence from Gioacchino Toma to his friend and fellow painter, Eduardo Dalbono. The correspondence begins when Toma sends Dalbono a copy of his autobiography, *Ricordi di un orfano* (1886), and continues, touching on other aspects of Toma's life.

Lucio Romano. *Una vita in versi. Percorsi e note critiche.* Galatina: Edizioni Il Campanile, 2001. Pp. 223. A collection of verses (pp. 17-143), followed by "Lettere di Gioacchino Toma a Eduardo Dalbono: poemetto" (pp. 145-82) and by "Percorsi e note critiche" (183-220) by various scholars and writers concerning Lucio Romano's poetry.

Frank J. Pettinelli. *A Faraway Sun.* First Books Library, 2002. Pp. 195. This novel revolves around the Pescara family who, as immigrants in early 20th-century America, struggle to improve their lives. Despite the efforts of their parents, "the sons and daughters find that success brings its own demons." The author lives and writes in North Carolina.

J. K. "Kirk Bonner." *Introduction to Sicilian Grammar.* Ed. Gaetano Cipolla. Brooklyn, NY: Legas, 2001. Pp. 225. In this first comprehensive grammar of the Sicilian language, the author seeks to present a language "that most Sicilians would recognize as being distinctly Sicilian." Because no true literary Sicilian language ever formed, Sicilian remains primarily a spoken language to this day, which is gradually being replaced by Italian. The book covers pronunciation and spelling, grammar, exercises, and a Sicilian-English, English-Sicilian vocabulary.

***Chroniques italiennes. Mélanges offerts à Pierre Laroche*. Université de la Sorbonne Nouvelle 69/70 (2-3/2002). Pp. 222.** Some of the essays in this collection are: "Quelques réflexions sur la traduction de *La vita agra* de Luciano Bianciardi" (Jacqueline Brunet); "*Tre casi sospetti*: un cas de réalisme symbolique" (Denis Ferraris); "Les inattendus de la narration dans le *Pecorone* de Ser Giovanni Fiorentino" (Béatrice Laroche); "Une figure emblématique: Michele di Lando vu par Machiavel" (Marina Marietti); and "Traduction de *Lettere a Francesca* de Erri De Luca" (Danièle Valin).

Alessandro Carrera. ***L'amore del secolo. Un paesaggio verbale. / Love of the Century. A Wordscape.*** **Fuoricollana 5. Castel Maggiore: Book editore, 2000. Pp. 127.** This bilingual collection is described by the author as "installation poetry. It is a poem made of 1,000 lines divided into 100 short poems, one for each year of the century." The poems are divided into titled sections for readers who wish to follow the story line.

Luisa Rossina Villani. ***Running Away from Russia.*** **Ital. trans. Luigi Fontanella. Boca Raton (FL): Bordighera, 2001. Pp. 67.** This volume contains, in English and Italian parallel text, the collection of poems that was the winner of the Bordighera Poetry Prize for 2001.

Nuove lettere. Rivista internazionale di poesia e letteratura 10.11 (1999). **Pp. 199.** This issue of the review of the Istituto italiano di cultura di Napoli contains sections of poetry, fiction, and essays. Among the writers represented are Tudor Arghezi, Josif Brodskij, Mihai Eminescu, Constantin Frosin, Roberto Pasanisi in poetry; Gianni Bartocci and Jean-Michel Maulpoix in fiction; Luciano Caruso, Constantin Frosin, Benone Pusca, and Eugen Simion in essays.

Albino Pierro. ***Selected Poems.*** **Trans. Luigi Bonaffini. Toronto: Guernica, 2002. Pp. 174.** The poems in this collection are written in the archaic Lucan dialect of Albino Pierro (1916-1995).

Angela M. Jeannet. ***In forma di corona.*** **Firenze: L'Autore Libri, 2001. Pp. 98.** An *emerita* professor of Italian literature and author of many scholarly books and essays, Angela M. Jeannet publishes here a collection of poems she wrote throughout many years, reflecting on her Tuscan origins, French experiences, and adult life in the United States of America.

Assunta Finiguerra. ***Rësciddë (Scricciolo).*** **Supplemento della rivista di poesie *Pagine*. Radici: Collana di poesia in dialetto. Preface by Achille Serao. Roma: Zone Editrice, 2001. Pp. 79.** A collection of poetry in the dialect of San Fele with Italian translations.

Maura Del Serra. ***Infinite Present. Selected Poems of Maura Del Serra.*** **Trans. Emanuel Di Pasquale and Michael Palma. Crossings 12. Boca Raton, FL: Bordighera, 2002. Pp. 129.** A collection of poetry by Del Serra with English translations.

Kevin M. Cahill. ***Un ponte verso la pace.*** **Roma: Editoriale Pantheon, 2001. Pp. 126.** Essays on topics such as Nicaragua, Northern Ireland, Somalia, by the director of the Institute of International Humanitarian Affairs at Fordham University.

A Sicilian Shakespeare. A Bilingual Edition of All His Sonnets. **Trans. into Sicilian Renzo Porcelli. Preface Gaetano Cipolla. Brooklyn: Legas, 2001. Pp. 99.** This collection contains 154 sonnets by Shakespeare, with English and Sicilian parallel texts, and a Sicilian-Italian-English glossary.

ESPERIENZE LETTERARIE

presenta

ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

Direttore: Marco Santoro

http://www.italinemo.it

Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo. Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori. Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

La consultazione del sito è gratuita

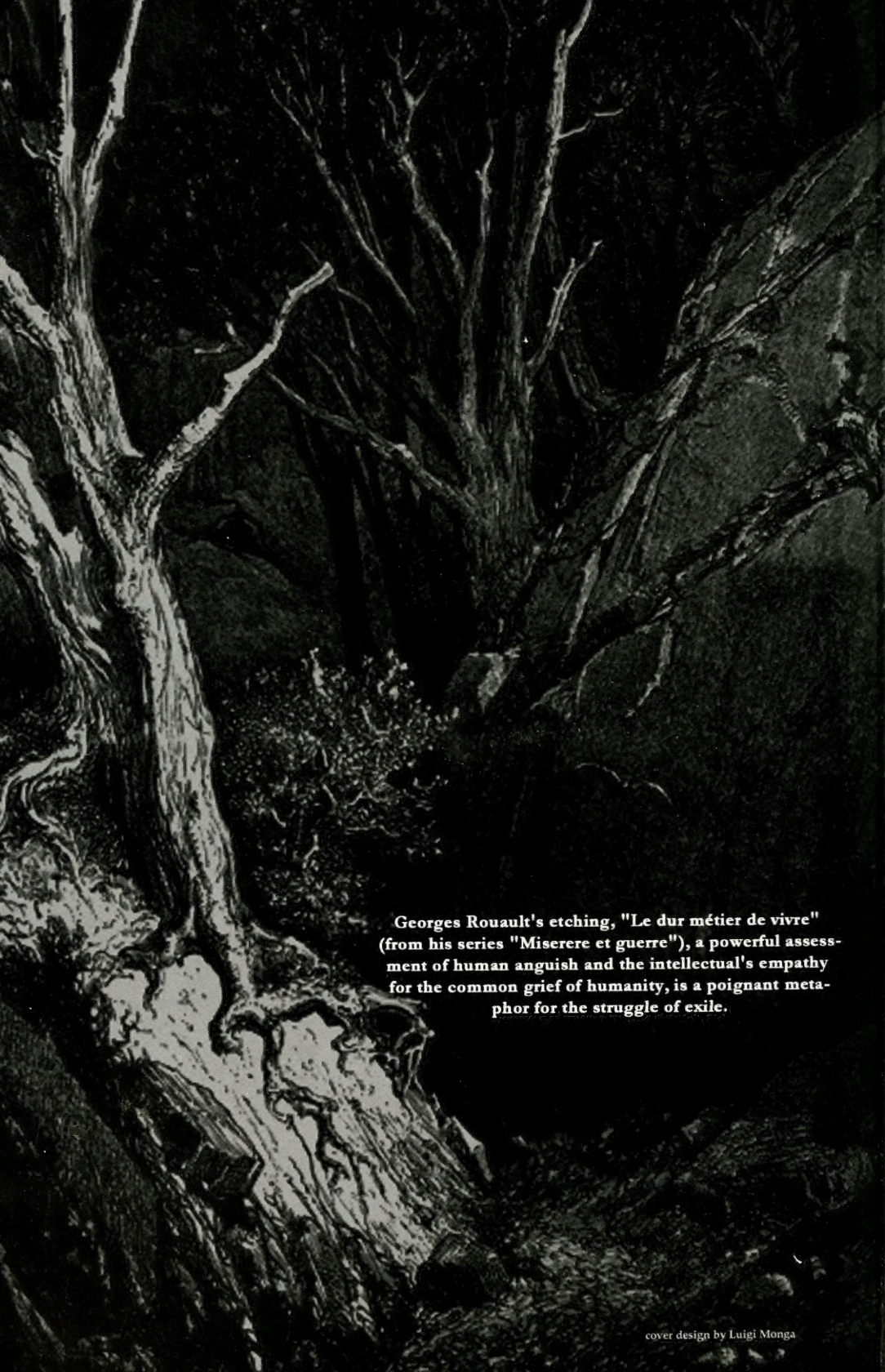
Direzione
Marco Santoro
Università di Roma "La Sapienza"
Via Vicenza, 23 00185 Roma

Tel. +39 06 44741439
Fax +39 06 44741436
marcosantoro@italinemo.it

Segreteria
Giuseppina Monaco - Antonella Orlandi segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni
forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso
notizie@italinemo.it



Georges Rouault's etching, "Le dur métier de vivre" (from his series "Miserere et guerre"), a powerful assessment of human anguish and the intellectual's empathy for the common grief of humanity, is a poignant metaphor for the struggle of exile.

cover design by Luigi Monga